L'ŒIL

350 FRANCS · HUIT PAGES EN COULEURS

REVUE D'ART

SUISSE 3.50 FRANCS · BELGIQUE 54 FRANCS · NUMÉRO 37 · JANVIER 1958

HENRI BENEZIT

Expert près les douanes françaises

ATLAN - CAILLAUD - CHAPOVAL
GARBELL - HELMAN - JANSON
KOLOS-VARY - LANSKOY - PICHETTE
TSINGOS - TAL-COAT

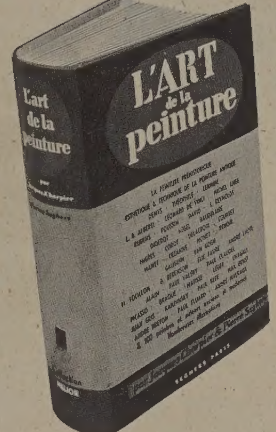
JANVIER 1958

20, RUE DE MIROMESNIL - PARIS 8e - ANJ. 54-56

Collection MELIOR

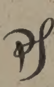
L'ART de la peinture

JACQUES CHARPIER ET PIERRE SEGHERS



Une anthologie encyclopédique des écrits sur la peinture des plus grands artistes et écrivains de l'antiquité à nos jours

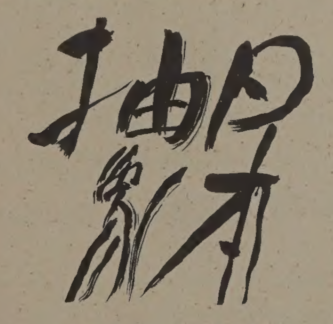
130 peintres anciens et modernes



Un vol. de 728 p. et nombreuses illustrations, relié pleine toile noire, sous jaquette quatre couleurs et rhodoïd. *Prix : 1980 F.*

SEGHERS-ÉDITEUR

GALERIE JACQUES MASSOL
12, RUE LA BOÉTIE - PARIS VIIIe - ANJ. 93-65



DOBASHI
NAMEKI
SATO
TABUCHI
peintures

Vernissage le 9 janvier
EXPOSITION JUSQU'AU 28 JANVIER 1958



KEMENY

reliefs en cuivre

STUDIO PAUL FACCHETTI
17, RUE DE LILLE - PARIS 7e - LITTRÉ 71-69



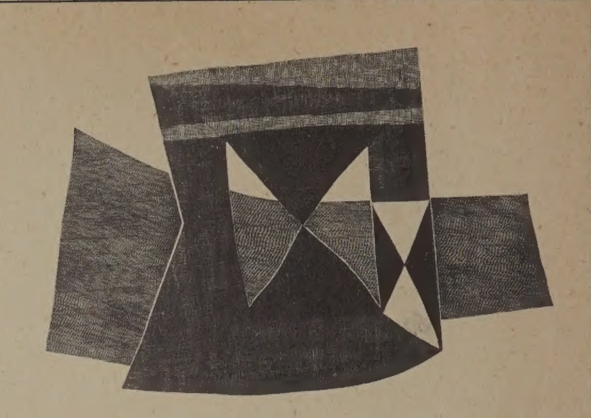
Luis Mariano donne l'accord final aux trois dernières créations des « Coiffeurs inspirés » qui portent les noms de ses derniers succès « Chapiteau, Je rêve de Paris et Martine »

MARIO et LÉO
Haute Coiffure
130, rue du Faubourg St-Honoré
Ely 78-65

MARIO
3, faubourg Saint-Honoré
(Madeleine Concorde)
Anj. 14-12

LÉONARDO
119, Bd du Montparnasse
Ode 75-56

JOSÉ ARTURO
Gare de la Bastille
Dor 96-69



ADAM

DALLES SABLE ET EAU, PENHORS, FORÊT DOMANIALE ANSE DE LA TORCHE, DOUZE BURINS 1956 - 1957

Catalogue complet de son œuvre gravé - 120 reproductions, une gravure originale. 2000 fr.
Le catalogue complet des estampes éditées par La Hune est sorti. 32 reproductions. 500 fr.

LA HUNE, 170, Bd Saint-Germain, Paris 6e

DANIEL CORDIER

PRÉSENTE, 8 RUE DE DURAS (8e)
ANJ 20-39

DUBUFFET
K. O. GÖTZ
MICHAUX
REQUICHOT
EN PERMANENCE **WOLS**

GIMPEL FILS

50 South Molton Street LONDON

Agents for LYNN CHADWICK
Winner of the Venice Biennale Sculpture Prize

BEN NICHOLSON
Winner
of the Guggenheim Award

PRIX DE PARIS

DÉCERNÉ A ROME EN 1956. JURY : ARP, BRIANCHON, CHASTEL, COURTHION, VILLON, ZADKINE

Peinture
Galerie DENISE RENÉ
124 rue La Boëtie - Paris 8e

PRAMPOLINI

Vernissage 17 janvier
de 21 à 24 h.

Sculpture
Galerie RIVE GAUCHE
44, rue de Fleurus - Paris 6e

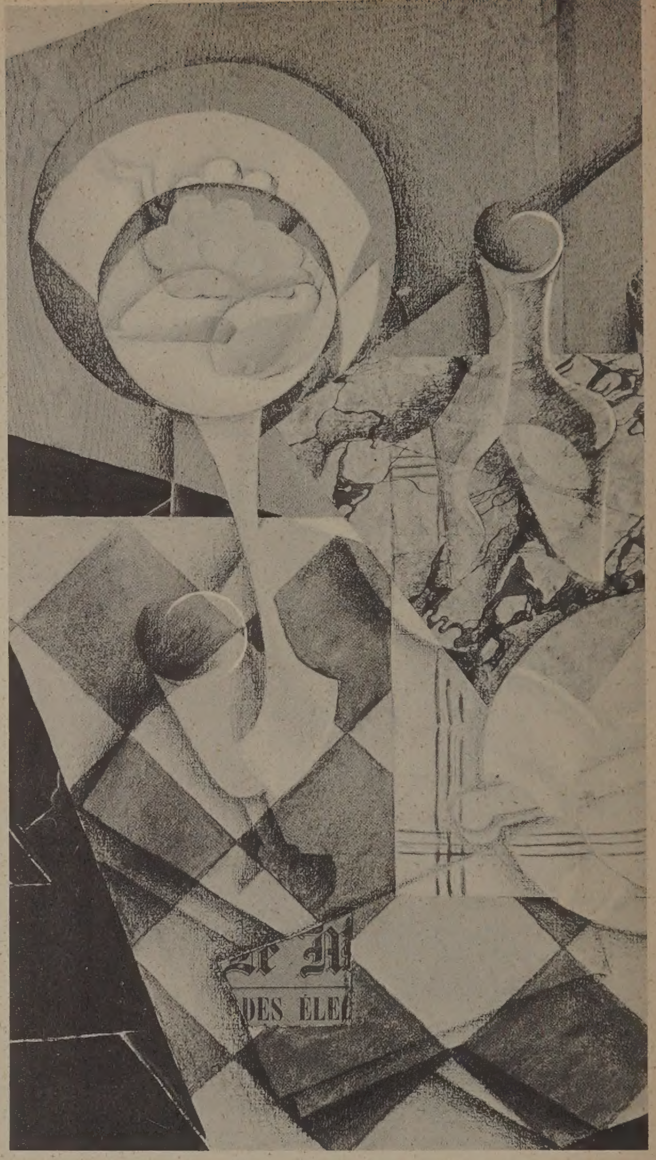
NEGRISIN

Vernissage 14 janvier
de 16 à 20 h.

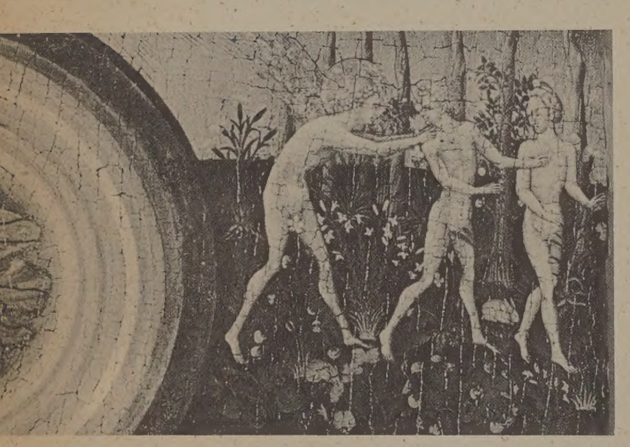
JUSQU'AU 15 FÉVRIER

Un nouveau livre digne de **L'ŒIL**

La passionnante histoire de la peinture racontée à tous



Connaissez-vous ce maître cubiste ?



Votre fils préférera-t-il la peinture ancienne ?

Pour la première fois, un livre spécialement conçu en vue d'une initiation intelligente est présenté avec autant de soin qu'un grand livre d'art.

Des peintres de la préhistoire à ceux de demain : vingt mille ans d'histoire de l'art expliqués à travers le roman des civilisations et des hommes.

Un livre que se disputeront parents et grands enfants.

40 pages en couleurs. Nombreuses illustrations en noir. 184 pages format 24 × 31.

3800 francs (franco 4000 francs).

Editions de **L'ŒIL** *67, rue des Saints-Pères, Paris 6e* Exclusivité Hachette.



Votre femme en restera-t-elle à Botticelli ?



REVUE D'ART MENSUELLE • NUMÉRO 37 • JANVIER 1958

Rédaction : 67, rue des Saints-Pères, Paris VIe. Tél. Babylone 11-39 et 28-95.
Direction : Georges et Rosamond Bernier.
Secrétaire générale de la rédaction : Monique Schneider-Maunoury.
Directeur technique : Robert Delpire.
Publicité : 67, rue des Saints-Pères, Paris VIe.
L'Œil est publié par les soins de la Sedo S. A., Lausanne, Avenue de la Gare 33.

SOMMAIRE

Nos chroniques

Photographies

Les photographies en noir illustrant ce numéro sont du Service photographique du Victoria and Albert Museum et de la National Gallery de Londres : Un paysagiste convaincu ; *Robert Häusser, Artur Pfau :* Un théâtre-outil ; *Archives de la galerie Louise Leiris :* L'atelier de Juan Gris ; *Cavaliere Cipriani, Gabinetto fotografico della sopraintendenza alle gallerie Florence, Alinari :* Renaissance d'une fresque ; *Klein :* Lardera ; *Archives du Laboratoire du Louvre, Bulloz, Services photographiques du Musée de Bâle, J. Luscher, Michaelides, Giraudon :* Peinture et publicité ; *Baker, Douglas Borgstedt, John D. Schiff :* Synchromies.

Les photographies en couleurs sont de Fleming, pages 15 et 16 ; Giraudon : pages 33 et 34-35 ; Scala : page 36 ; Michaelides : page 55.

Notre couverture : Juan Gris : Guitare et compotier. *Huile 73×60 cm. 1926. Détail. Collection Galerie Louise Leiris, Paris.*

Notre prochain numéro

Un traité de perspective inconnu • Rufino Tamayo • A églises anciennes, vitraux modernes ? • Fresques Ming • Art et bureaucratie... et l'œil du décorateur.

ABONNEMENTS

France et Union française : *3 800 fr. ; chez G. Bernier, éditeur, 40, rue des Saints-Pères, Paris VIIe. Tél. Littré 69-69 (R.C. Seine 54-A 14375) CCP Paris 11 964-32*
Suisse : *fr. s. 36.- ; A. et G. de May, 6, ch. des Sorbiers, Lausanne, CCP II 16767*
Belgique : *fr. b. 544.- ; Mme L. Possemiers, 87, Av. Louis Lepoutre, Bruxelles-Ixelles, CCP 216-48 (Bruxelles)*
Allemagne : *DM. 40.- ; A. et G. de May, 6, ch. des Sorbiers, Lausanne, (Rhein-Main Bank, Frankfurt a/Main.)*
Angleterre : *£3.10.0 ; A. Zwemmer, Ltd., 76-80, Charing Cross Road, London, W.C. 2.*
Italie : *Lires 5 900.- ; Mme E. Pagliano, 28, Corso Tassoni, Turin, CCP 2/12857*
U.S.A. : *$ 10.- ; L'Œil, 33, Av. de la Gare, Lausanne (Suisse)*
Autres pays : *francs suisses 40.- ; Sedo, 33, Av. de la Gare, Lausanne. CCP II 8837 (Lausanne) mandat postal international*
Toute demande de changement d'adresse doit parvenir 15 jours avant la sortie du numéro, accompagnée de la somme de 60 francs.
Imprimé en Suisse • Imprimeries Réunies S. A., Lausanne (Suisse), Dépt Offset





Un paysagiste convaincu

PAR JONATHAN MAYNE

En renouvelant les méthodes de la peinture de plein air, Constable contribua à libérer les peintres français de l'académisme

En 1795, pendant son exil en Angleterre, Chateaubriand écrivit une courte *Lettre sur l'art du dessin dans les paysages* qui ne devait être publiée qu'une trentaine d'années plus tard. Cette lettre est d'un grand intérêt pour nous parce qu'elle révèle une intuition troublante de ce qu'allaient être les aspirations et les méthodes de l'école anglaise naturaliste de paysage — qui déjà se développait mais n'avait pas encore trouvé son porte-parole —, ainsi que de l'école paysagiste française de 1830. Lorsque Chateaubriand écrivait en 1795: « En général, les paysagistes n'aiment point assez la nature et la connaissent peu », ou plus loin : « tout ce que j'ai voulu vous dire aujourd'hui, c'est que le paysage doit être *dessiné* sur le *nu* si l'on veut faire ressemblant et en accuser pour ainsi dire les muscles, les os et les formes », ou encore : « si vous supposez deux vallons parfaitement identiques dont l'un regarde le midi et l'autre le nord (c'est-à-dire éclairés par des jours différents) les tons, la physionomie, *l'expression morale* des deux vues semblables seront dissemblables », il disait seulement — mais d'une manière différente — ce que Constable ne devait cesser de répéter toute sa vie, à partir du moment où, en 1802, à l'âge de vingt-six ans, il écrivit : « *Il y a assez de place pour un peintre naturaliste.* Le plus grand vice d'aujourd'hui est la *bravura,* essayer de faire quelque chose au-delà de la vérité. » Constable, lui aussi devait parler du « sentiment moral du paysage » et observer : « le monde est vaste, il n'y a pas deux jours qui soient semblables, ni même deux heures... et les pures et authentiques productions d'art comme celles de la nature, sont toutes distinctes l'une de l'autre ». Il ne semble guère nécessaire d'insister davantage. Pour Chateaubriand, tout comme pour la future histoire de la peinture de paysage, si Constable n'avait pas existé, il eût fallu l'inventer.

Ciel et arbres. *1821. 24×29 cm. Victoria and Albert Museum, Londres.*

En Angleterre, le néo-classicisme n'exerça jamais autant qu'en France, son empire sur la peinture du paysage. On peut même déjà distinguer des éléments romantiques dans l'œuvre d'un paysagiste du XVIIIe siècle aussi classique que Richard Wilson, pour ne rien dire de Gainsborough. Néanmoins, au nom de ce qu'on appelait « le Pittoresque », un ensemble de règles artificielles avaient été formulées qui condamnaient les artistes anglais de la fin du XVIIIe siècle à la même froideur élégante que les peintres français soumis aux lois du « paysage historique » ; et c'est contre ce style artificiel que Constable, dès ses débuts, se rebella. « N'avez-vous pas souvent beaucoup de mal à déterminer l'emplacement de votre *arbre brun* ? » lui demanda un jour Sir George Beaumont, connaisseur réputé et paysagiste amateur de l'époque. « Nullement », répliqua Constable d'un air quelque peu pincé, « car je n'en mets jamais dans mes tableaux ». Les arbres bruns, les vieux violons de Crémone (dont le ton feuille morte devait, selon les conseils de Beaumont, dominer dans un paysage et le « miroir de Claude » (procédé optique permettant de composer une scène selon les principes classiques) faisaient partie des accessoires indispensables au peintre de paysages « pittoresques » que Constable fut un des premiers à rejeter.

Mais on se tromperait en supposant que ce refus le laissa sans autre bagage qu'un profond amour de la campagne. Cet amour, bien entendu, il l'éprouvait ; mais il avait aussi un esprit curieux capable de s'intéresser de façon active et suivie à l'étude scientifique des phénomènes naturels. Les critiques du siècle dernier ont peut-être trop insisté sur l'aspect sentimental de l'amour de la nature chez Constable qui écrivait par exemple : « Peindre est pour moi



Péniches sur la rivière Stour. *Vers 1811. 26×31 cm. Victoria and Albert Museum, Londres.*

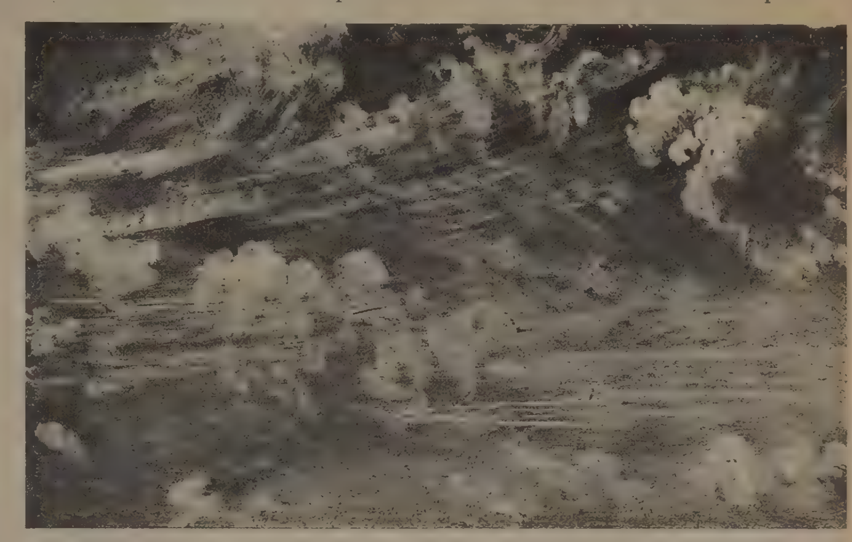
synonyme de sentir » ; ils ont peut-être oublié que le même homme écrivait aussi : « Dans une époque telle que la nôtre, la peinture devrait être *comprise* au lieu d'être contemplée avec un émerveillement aveugle ; elle ne devrait pas être considérée seulement comme une poétique aspiration mais comme une poursuite *légitime, scientifique et mécanique* ». « Nous ne voyons rien véridiquement avant de l'avoir compris », devait-il ajouter plus tard dans une de ses dernières conférences. Si l'on a souvent rapproché Constable de Wordsworth, le grand poète de la nature durant la première phase du romantisme anglais, on pourrait aussi à juste titre établir un lien entre lui et ces naturalistes scientifiques — amateurs pour la plupart — dont la contribution à la connaissance fut si importante au XVIIIe siècle.

Avec de telles aspirations à la fois modestes et d'une originalité quasi extravagante, il serait surprenant que l'art de Constable se fût développé rapidement car une communion profonde et rigoureuse avec la nature n'est pas un état auquel on puisse parvenir par un simple effort de la volonté. Fils d'un propriétaire terrien prospère, habitant le comté agricole du Suffolk, Constable passa son enfance dans ce paysage intact qui devait l'inspirer toute sa vie. Mais ses premiers dessins et tableaux — ceux qu'il exécuta par exemple à l'âge de vingt ans en 1796 — n'ont rien de frappant, si ce n'est peut-être une certaine *absence* de talent à une époque où vécurent tant d'habiles dessinateurs. Quelques années plus tard, il réussit à persuader son père de l'autoriser à faire des études qui lui permettraient d'embrasser la carrière artistique ; il se rendit alors à Londres et s'inscrivit au cours de la Royal Academy. Là encore, ses progrès furent lents ; bien qu'on puisse déceler dans les œuvres de cette période une émancipation et un développement progressifs par rapport aux formes d'expression reçues. Il fallut encore dix ans à Constable pour découvrir un style personnel, une vision du monde originale et, pour mettre au point en même temps la technique que l'on devait plus tard lier à son nom, celle de la petite étude à l'huile exécutée en *plein air*. Jusque-là, les paysagistes, à quelques exceptions près, avaient l'habitude de prendre d'après nature des notes dessinées plus ou moins rapides et schématiques ; ils se servaient ensuite de ces croquis comme d'un répertoire qui leur permettait de construire en atelier des compositions artificielles et compliquées souvent sans grand rapport avec le sujet original, si ce n'est par leur titre. Une telle méthode était radicalement opposée aux intentions de Constable. Ses premières notations prenaient d'emblée la forme de petits tableaux souvent d'une grande

complexité technique, où il saisissait et fixait les effets d'atmosphère les plus fugitifs tels que les changements de lumière ou le bruissement des arbres dans le vent. Il exécutait parfois deux ou trois de ces esquisses à l'huile en une journée. Il les conservait ensuite dans son atelier et ne les montrait ou ne les prêtait qu'à ses amis intimes. Ces esquisses étaient pour lui comme une réserve détaillée d'expériences visuelles ou émotives. L'idée de les exposer ne lui serait jamais venue. (Sa fille devait par la suite faire don d'une centaine de ces études au Victoria and Albert Museum dont elles sont l'une des possessions les plus précieuses. La plupart de nos illustrations ont été choisies parmi elles.)

Si l'on voulait isoler dans toute la carrière de Constable un problème dominant, ce serait probablement celui de la construction d'un tableau auquel on s'arrêterait. L'acuité de perception innée du peintre et son habileté technique grandissante suffisaient pour faire passer quelques mètres carrés de paysage sur une toile ou un panneau de bois de quelques centimètres carrés. Bien que les premières de ces petites œuvres parfaitement accomplies révèlent certaines influences extérieures — celles de Rubens, par exemple ou de Richard Wilson — elles obéirent très vite à leur impulsion propre, s'imposant pour ainsi dire à elles-mêmes leur structure. Mais Constable ne devait pas en rester là. Son ambition était d'élever ce lyrisme au niveau et aux dimensions de l'épopée. Les petites études à l'huile n'étaient à ses yeux qu'une étape essentielle sur cette voie ; sans doute lui paraissaient-elles importantes et précieuses mais Malraux se trompe certainement lorsqu'il parle de « ces esquisses admirables dont Constable écrivait qu'elles étaient les vrais tableaux ». Jamais Constable n'a exprimé pareille conviction.

La deuxième découverte importante de Constable fut celle de l'esquisse à l'huile de grand format. Cette technique lui permit de donner à son œuvre une ampleur nouvelle.



Etude de nuages. *Vers 1821. 11×17,5 cm. Ci-dessous,* La Plage de Brighton. *1824. 16,5×30,5 cm. Victoria and Albert Museum, Londres.*

Dans ces études de grandes dimensions, il s'efforça d'unir le sentiment lyrique auquel il tenait tant et les détails empruntés à l'une ou l'autre des esquisses à l'huile plus petites. Il aboutit ainsi à des constructions monumentales qui devaient beaucoup aux procédés de composition de Claude Lorrain. Les grandes études à l'huile révèlent le processus de composition d'un tableau dans tous ses éléments visuels ou émotionnels. Alors seulement l'artiste se sentait en mesure d'exécuter la peinture définitive. Trois de nos documents illustrent cette démarche depuis son origine jusqu'à son terme, le terme étant ici *La Charrette de foin* ; l'un des tableaux les plus importants du Salon de 1824 à Paris. *La Maison de Willy Lott*, que nous reproduisons en couleurs page 15, semble avoir été peinte aux environs de 1814 : les grandes surfaces de couleur unie sont en effet caractéristiques du style de Constable à cette

époque. Mais rien ne permet de penser que cette œuvre ait été exécutée en vue d'un grand tableau. Nous ne savons pas ce qu'il en advint pendant six ans et puis, au début de 1821, Constable décida de



Troncs d'arbres. *Vers 1821. 24×29 cm. Victoria and Albert Museum, Londres.*

transformer ce fragment (reproduit ici à peu près dans les dimensions de l'original) en un tableau de 2 mètres de long sur 1 mètre 50 de large. Il peignit alors dans ce format une étude (voir page 13) où sont esquissés tous les éléments du tableau définitif au stade « lyrique » et pas encore « monumental ». Pour parler le langage des philosophes grecs, nous sommes encore dans le « devenir » et l'« être » immuable n'est atteint qu'avec le grand tableau définitif (voir ci-contre), dans lequel bien des années plus tard, Théophile Thoré devait voir « l'origine de la métamorphose du paysage en France ».

La Charrette de foin fut présentée à la Royal Academy en 1821. Bien que Constable eût exposé régulièrement depuis près de vingt ans, il venait seulement d'être élu membre associé de cette Académie, et il allait devoir attendre huit ans encore l'honneur d'en devenir membre de plein droit. Comme Théodore Rousseau plus tard, Constable resta longtemps méconnu dans son propre pays. Il devait en aller tout autrement en France, du moins parmi les artistes. Dans sa *Promenade de Dieppe aux montagnes d'Ecosse*, de 1821, Charles Nodier exprime l'impression enthousiaste qu'il garde de *La Charrette de foin*, vue à Londres : « C'est de l'eau, de l'air et du ciel », écrit-il. Géricault dut, lui aussi, voir le tableau à la même exposition, bien qu'il n'en parle pas dans sa fameuse lettre de Londres à Horace Vernet. On peut supposer néanmoins que c'est de la vue de ce paysage que Géricault, selon Delacroix, rentra « tout étourdi ». Les marchands français ne tardèrent pas à suivre le courant. Au début de 1822, un certain John Arrowsmith, qui possédait une galerie de tableaux à Paris, se rendit à Londres, dans le but précis de faire à Constable une offre pour l'achat de sa toile. Les deux hommes ne purent se mettre d'accord et le projet fut abandonné provisoirement. L'année suivante pourtant une étude au moins de Constable était parvenue à Paris, où Delacroix la vit et l'admira. Au début de 1824, Arrowsmith revint à la charge et cette fois l'entente fut conclue. Arrowsmith devait, pour un prix global acheter *La Charrette de foin* et deux autres tableaux. Il commanda également six autres toiles plus petites.

Le succès de *La Charrette de foin* au Salon de 1824 est bien connu. Ce tableau produisit, dit-on, une impression telle sur Delacroix qu'après l'avoir vu, il repeignit certaines parties des *Massacres de Scio*. Il est difficile de déterminer aujourd'hui la portée exacte de cette influence, mais puisque l'anecdote fut publiée, du vivant de Delacroix, par son ami Frédéric Villot sans être démentie, on est en droit de penser qu'elle n'était pas sans fondement. Mais comme on pouvait s'y attendre, c'est surtout auprès de la jeune génération — celle des romantiques en herbe — que Constable connut le succès. Les critiques académiques plus sévères trouvèrent beaucoup à redire dans cette œuvre et leurs éloges, quand ils en formulèrent, furent plutôt réticents.

Thiers, par contre, dans « Le Constitutionnel », parla de Constable avec enthousiasme et compréhension, comme on pouvait s'y attendre de la part d'un



La Charrette de foin. *1821. 130×185 cm. National Gallery, Londres. La grande esquisse pour ce tableau est reproduite page ci-contre.*



Etude pour la Charrette de foin. *1821. 138×188 cm. Victoria and Albert Museum. Voir le tableau définitif page ci-contre.*

critique qui avait déjà chaudement accueilli le jeune Delacroix. Quant au critique anonyme du « Globe », il épousa plus ardemment encore la cause de la « nouvelle école ».

Il semble utile de consacrer ici quelques réflexions au rôle exact joué par Constable dans le triomphe du Romantisme. Deux ou trois tableaux pouvaient-ils à eux seuls amener une révolution ? Un artiste qui exposa deux fois seulement à Paris pouvait-il, à lui seul, changer le cours de l'évolution du paysage en France ? Pour tenter de répondre à ces questions, il faut d'abord considérer la situation de la peinture lors de l'apparition de Constable au Salon. Le style néo-classique régnait toujours officiellement, nous l'avons vu, sur le paysage. Dans l'introduction à sa traduction de la « Vie de Constable » par C.R. Leslie, M. Bazalgette résume fort clairement les faits à propos d'une œuvre de Watelet, l'un des chefs de file des néo-classiques. « Un des paysages de Watelet au Salon de 1822, écrit-il, portait ce sous-titre, *Vue ajustée.* Expression exquise et révélatrice. La nature barbare, rude, sale, disharmonique, basse et plébéienne doit être polie, vêtue, peignée, *ajustée,* pour obtenir l'accès du temple où trône le grand art... » D'autres peintres néo-classiques tels que Rémond, Victor Bertin, Bidault et Michallon s'employaient eux aussi à faire passer la nature par cette austère école que régentait le Style. Deux artistes pourtant faisaient exception. Le premier, Georges Michel, qui travaillait dans une manière naturaliste imitée de Rembrandt et de Ruysdael, n'eut que peu d'influence sur ses contemporains. L'autre, Paul Huet, bien qu'âgé de vingt ans seulement lorsque *La Charrette de foin* fut exposée à Paris, avait déjà montré ses affinités avec la nouvelle conception romantique du paysage. Condisciple de Bonington à l'atelier de Gros, il était mûr pour recevoir le choc de l'œuvre de Constable, bien qu'il dût connaître son premier succès public sept ans plus tard seulement. La simple existence de ces deux peintres sans parler du succès déjà obtenu à Paris par certains aquarellistes anglais, donne à croire que l'étau du néo-classicisme se desserrait déjà fortement. Ce que Delacroix avait fait dans le domaine de la peinture historique pouvait être réalisé par quelqu'un d'autre dans celui du paysage.

A la lumière de ces faits, on acceptera volontiers l'opinion de M. Bazalgette qui considère Constable non pas comme le Messie du Romantisme dans le domaine du paysage, mais plutôt comme « l'accoucheur d'un âge déjà gros de conceptions nouvelles. En accentuant l'opposition entre les tenants de l'art classique et les chercheurs d'un paysage moderne, il a révélé ces derniers à eux-mêmes. Il a imposé une solution et



Vue de Salisbury, de la maison du Révérend Fisher. *Détail. 1829. 20×25 cm. Victoria and Albert Museum, Londres.*

tranché le débat en faveur de la nature. » Or la Nature pour Constable, c'était les quelques kilomètres carrés de campagne qui entouraient son village natal, les abords de Hampstead (où il vécut souvent lorsqu'il ne résidait pas au centre de Londres), enfin la cathédrale et les environs de Salisbury (où il avait l'habitude d'aller avec des amis). Ces sujets annoncent les peintres de Barbizon qui devaient faire de la forêt de Fontainebleau leur Suffolk. Mais la Nature, pour Constable, c'était aussi le ciel. Dans une lettre, datant de 1821, à son ami le Révérend Fisher, on relève le passage suivant, qui est essentiel pour la compréhension de son art : « On m'a souvent conseillé de considérer mon ciel comme *une toile blanche étendue derrière les objets*... Chez moi, il doit constituer et il constituera toujours une part positive de la composition. Il serait difficile de désigner un genre de paysage où le ciel n'est pas la tonique, le type de l'échelle et l'interprète principal du sentiment. Vous pouvez alors concevoir si une toile blanche me conviendrait... Le ciel est la source de la lumière et gouverne tout... » Avec de telles idées en tête, Constable passa une grande partie de son temps à faire de minutieuses études de nuages et de formations de nuages, au dos desquelles il notait méticuleusement la date, l'heure du jour, la direction du vent. On pense immédiatement à la visite dans l'atelier de Boudin que Baudelaire relate dans son *Salon de 1859*. Boudin travaillait lui aussi à des études de ciel, sur lesquelles il portait en note des indications d'un genre analogue. On n'a, bien entendu, aucune preuve que Boudin ait connu l'exemple de son prédécesseur ; mais le souci qu'eurent les peintres français de l'école romantique et leurs successeurs d'intégrer le ciel à leurs compositions, peut être attribué dans une certaine mesure à l'exemple des Anglais.

Il faut encore souligner un point d'ordre essentiellement technique mais qui est peut-être le plus important de tous si l'on songe à l'évolution de la peinture en France. Dans son *Journal*, à la date du 23 septembre 1846, Delacroix note : « Constable dit que la supériorité du vert de ses prairies tient à ce qu'il est composé d'une multitude de verts différents. Ce qui donne le défaut d'intensité et de vie à la verdure du commun des paysagistes, c'est qu'ils la font d'une teinte uniforme. Ce qu'il dit ici du vert des prairies peut s'appliquer à tous les autres tons. » Nous ne savons pas exactement quand Constable a dit cela. Mais la constatation s'applique indiscutablement à toutes les œuvres de sa maturité, comme elle s'applique aussi à Delacroix et aux paysagistes de 1830. Si Constable n'avait fait que découvrir ce nouveau procédé technique, cela suffirait à lui assurer une place au nombre des grands précurseurs de l'art moderne. Mais il s'agissait en réalité là de bien autre chose que d'un simple procédé technique. C'était un moyen de communiquer la vie et l'émotion au paysage, un élément de son « expression morale ». Et, en fin de compte, c'est cette qualité surtout que nous admirons chez Constable, c'est elle qui fait sa véritable importance. Il mérite une place unique dans l'histoire de l'art parce qu'il fut peut-être le premier peintre européen à atteindre pareil équilibre entre le sentiment lyrique et le sentiment épique exprimés dans le langage du naturalisme romantique.

J. M.

Si vous voulez en savoir davantage

Si vous visitez Londres, ne manquez pas d'aller voir la collection des Constables conservée par le Victoria and Albert Museum. Le catalogue raisonné de cette collection, établi par M. Graham Reynolds, est actuellement sous presse. Les études sur Constable sont toujours basées sur la Vie *d'après les souvenirs recueillis par son ami, le peintre C.-R. Leslie, qui a été traduite en français par M. Bazalgette (H. Floury, Paris, 1905). On peut consulter aussi* Constable sketches, *dans la série The Faber Gallery (Faber and Faber, Londres, 1953), illustré de dix planches en couleurs avec une introduction par l'auteur de notre article.*

La Maison de Willy Lott. *Vers 1814. 24×18 cm. Victoria and Albert Museum, Londres.*





Pendentifs et ornements d'oreille des Indiens Urubus. Etat de Pará. British Museum, Londres.

Arts de fête et de cérémonie

PAR BENJAMIN PÉRET

Les tribus indiennes du Brésil utilisent encore le bois, la pierre ou la plume selon les traditions de leurs ancêtres

La faculté de fabulation dont sont doués tous les hommes a dû se manifester très tôt dans la préhistoire. Son expression plastique, à cette époque, aussi bien que dans les sociétés les plus attardées de notre temps relève déjà de l'art. Encore convient-il de rappeler la part de jeu inhérente à l'art de ces hommes, comme à tout art, bien que le leur s'inscrive dans un contexte mythique qui fait gravement défaut à celui de notre temps et en limite singulièrement la portée. Pour les tribus indiennes du Brésil, il en va tout autrement : mythe, jeu et art ne forment qu'un seul prisme qui colore la vie et donne tout son prix à la fête, presque toujours de caractère sacré : « Nous dansons, disait un chef de tribu à un ethnologue, mais notre danse est sérieuse. » Toutes les tribus sédentaires du Brésil se comportent comme si elles obéissaient à ce précepte. En échange, il semble que les peuplades non encore fixées au sol par l'agriculture ne célèbrent pas de fêtes appelant un déploiement de costumes et de masques.

Les peuplades indiennes du Brésil ne décorent que rarement les objets d'usage quotidien, de même qu'ils ne s'ornent pas de plumes et de peintures en dehors des jours de fête, en sorte qu'il y a peut-être une certaine dose d'arbitraire à séparer l'art de ces populations des cérémonies qui le suscitent. Celles-ci revêtent presque toujours un caractère sacré, qu'elles soient destinées à assurer à leurs participants une récolte abondante, à exprimer la gratitude de la tribu envers la divinité qui lui a dispensé ses faveurs ou à célébrer la puberté des adolescents. Cependant, on voit parfois une fête profane tenir lieu d'introduction à une cérémonie sacrée. Ainsi en est-il chez les Indiens Carajas de l'île de Bananal. Cette fête qui est une sorte de lutte, réclame un grand déploiement d'ornements plumaires. Les hommes se rendent sur un terrain adossé à la hutte des sorciers où sont abrités les masques et costumes de l'*aruanã* et, là, le corps couvert de duvet, la tête surmontée d'un diadème de plumes étincelantes, ils se livrent, divisés en deux camps, à un combat brutal entraînant

Costume de danse. Indiens Tucunas. Haut-Amazone. Musée National, Rio de Janeiro.

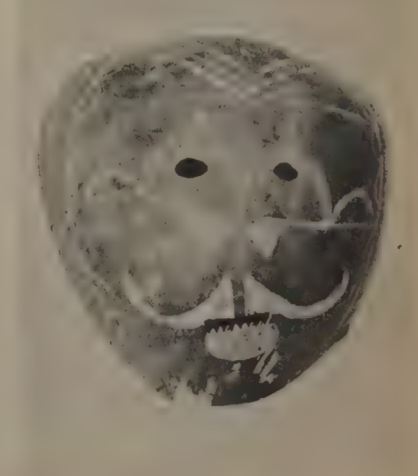
Statuette en bois. Indiens Tucunas. Haut-Amazone: Musée National, Rio de Janeiro.

presque toujours des blessures sérieuses. J'incline à croire que ce cas, au demeurant rare, implique un déplacement du sacré à la faveur duquel la cérémonie maintenant profane a perdu son caractère primitif. En effet, chez le groupe de tribus du Haut-Xingú, dont je parlerai plus loin, ce même combat est encore un épisode de la fête sacrée. Il est vrai que les Carajas, réduits aujourd'hui à un peu plus d'un millier de personnes, après une guerre funeste avec les Tapirapés qui massacrèrent les neuf dixièmes de la tribu, présentent un cas des plus complexe. S'ils ont préservé l'essentiel de leurs coutumes, leur vie tribale n'en est pas moins profondément adultérée par un long contact avec la « civilisation » à son niveau le plus bas.

Les Indiens sédentaires du Brésil, seuls à posséder un art dans ce pays, doivent d'abord être classés en deux catégories correspondant à l'absence ou à la présence de relations plus ou moins étendues ou constantes avec les Blancs. Encore y a-t-il lieu de distinguer : de nombreuses tribus maintiennent des rapports suivis avec les Blancs par l'intermédiaire du Service de Protection des Indiens. La culture de ces peuples est demeurée presque inaltérée, cet organisme officiel accomplissant sa tâche avec une conscience digne de tous les éloges. C'est le cas — entre beaucoup d'autres tribus — des Urubus, de l'État de Pará et du groupe de peuplades du bassin du Haut-Xingú. En opposition à ces Indiens, ceux qui vivent en contact permanent avec les Blancs perdent peu à peu les caractères qui constituent l'originalité de leur culture. Leur art dégénère, le milieu où ils vivent les absorbe et les transforme en travailleurs agricoles menant une existence peu différente de celle des bêtes de somme qui, parfois, les aident dans leur labeur. Ils perdent tout leur acquis culturel sans rien recevoir de la civilisation à l'exception des superstitions qui pullulent chez les Blancs des régions écartées des grands centres. Les Indiens Tucunas soumis à l'influence débilitante des missionnaires catholiques ne savent déjà plus sculpter le bois dur qu'ils travaillaient habilement au début du siècle. En échange, ils tentent d'imiter dans des bois légers les modèles pieux dont ces missionnaires les abreuvent. A l'autre extrémité de cette échelle descendante, où les Tucunas viennent de s'engager, les Indiens du sud de l'Etat de São Paulo ont tout oublié de leurs traditions et de leur art. Leurs productions actuelles ressortissent plus à l'art populaire le moins élaboré qu'à la culture indienne.

Entre ces deux points extrêmes, tous les degrés de la chute sont perceptibles. Si les Carajas ont encore un art plumaire très riche, leur céramique fabriquée dans un but exclusivement commercial est techniquement en régression. Les Canelas, de l'Etat de Maranhão, en voie d'assimilation, ont oublié leur art plumaire et n'emploient plus pour leurs fêtes que des masques en calebasse à peine décorés. Partout où elle se manifeste, la pression directe ou indirecte de la civilisation conduit à la dissolution plus ou moins rapide et complète des sociétés indiennes et des arts qu'elles ont élaborés.

De nombreuses tribus connaissent un art plumaire, mais le travail du bois et plus encore de la pierre — à l'exception d'un outillage lithique réduit et analogue presque partout — demeure très peu connu au Brésil. Quant à la céramique, très souvent de fabrication grossière, elle n'est que rarement décorée. Les peuplades qui, comme les Urubus, ont porté à un très haut point de perfection leur art plumaire, ignorent souvent l'usage d'autres matériaux. On serait même tenté, parfois, d'invoquer une division tribale du travail si l'on considère le spectacle offert par le groupe d'Indiens qui occupent le bassin du Haut-Xingú. N'y voit-on pas les Uauras échanger leur céramique contre des colliers de coquilles d'escargots taillées et polies par les Cuicuros



Masque en calebasse. Indiens Canelas. Etat de Maranhão. Musée National, Rio de Janeiro.

et les Calapalos ou contre les arcs des Camaiuras? Je ne sais si ce cas demeure isolé, mais il me semble bien résulter de conditions de convivance particulières. Cette région a vu affluer, à une époque probablement assez récente, des populations appartenant à cinq groupes ethniques différents qui, après s'être violemment combattues, sont parvenues à amalgamer leurs croyances et leurs mœurs. Elles sont arrivées à adopter un type commun d'habitation, mais chaque tribu conserve jalousement et perfectionne la spécialité où elle n'a pas cessé d'exceller, parce qu'elle est la condition du maintien de son prestige aux yeux des voisins. On ne s'expliquerait pas autrement pourquoi l'art plumaire et les masques de ces tribus du Haut-Xingú ne présentent que des différences insignifiantes. Il a fallu que ces Indiens possédassent, avant d'atteindre leur habitat actuel, un art plumaire si peu distinct d'une tribu à l'autre par sa qualité et son originalité qu'il n'a pas permis à une peuplade donnée de conserver une tradition dont elle pourrait aujourd'hui se prévaloir.

Pour que l'Indien s'orne de plumes, il a d'abord fallu que leur éclat le séduise, avant que le plumage de tel ou tel oiseau n'acquière une valeur de symbole. A cet égard, l'Amérique fourmille, du Nord au Sud, d'oiseaux de toutes tailles dont les brillantes couleurs ne peuvent que ravir l'œil le plus insensible, si bien que les peuplades de ce continent ont tout naturellement recouru, pour se parer, aux oiseaux dont ils mangeaient la plupart du temps la chair avant d'assembler les plumes dans de somptueux ornements dont la fragilité accroissait le prix.

Des Indiens des plaines à ceux de la forêt brésilienne en passant par les peuples qui jadis édifièrent les civilisations hautement développées de l'Amérique moyenne, partout l'art plumaire a occupé une place de premier plan. Rien n'interdit de penser qu'une sélection est intervenue très tôt à la faveur de laquelle le plumage de certains oiseaux a acquis une signification symbolique. Pour les Indiens de la côte Nord-Ouest et des plaines, certaines plumes d'aigle fichées dans leur chevelure prouvaient leur vaillance. Au Mexique central, l'aigle était devenu l'emblème d'un véritable ordre de chevalerie : « A moi mes aigles ! A moi mes tigres ! » lit-on dans la *Danse du Tambour de guerre*, transportée au Guatémala par les Toltèques émigrés d'Anahuac. Les codex mayas de Dresde, Paris et Madrid nous montrent à leur tour des sacerdotes et des guerriers couverts de



Vase en poterie. Indiens Tucunas. Haut-Amazone. Musée Goeldi, Belém de Pará.

plumes. Enfin, il suffit pour emporter la conviction, de rappeler les fresques mayas de Bonampak où l'on voit des processions de personnages somptueusement empanachés et le prix attaché par les Aztèques aux plumes vertes du quetzal, trésor avec lequel l'or ne pouvait rivaliser comme l'attestent les relations des premiers conquérants du Mexique. Enfin, le prestige de la plume a persisté à travers les âges.

Il y a tout lieu de supposer que la plume a précédé tout autre matériau dans la plus grande partie de l'Amérique. La forêt en recélait des réserves inépuisables et son utilisation n'offrait guère de difficultés. De surcroît, au début, se parer des plumes de l'oiseau frappé en plein vol revenait sans doute, pour l'Indien, à affirmer la suprématie de l'homme sur la nature et à tenter de s'assimiler magiquement les qualités inhérentes à l'oiseau, de même que parfois l'Indien conserve et momifie le crâne de l'ennemi vaincu dont l'esprit reste ainsi prisonnier du vainqueur.

A un niveau de culture plus élevé, lorsque les échanges entre tribus, succédant aux guerres, sont devenus de pratique courante, les plumes, comme dans l'ancien Mexique, peuvent acquérir une valeur considérable. Ainsi, dans le bassin du Haut-Xingú, où l'ara rouge est presque inconnu, une grande plume de cet oiseau valait, il y a une dizaine d'années, un canot en écorce de *jatobá*. Or la confection de cette pirogue exige plus d'une semaine de travail. Il va sans dire que l'ara rouge vivant est encore beaucoup plus apprécié puisqu'on peut périodiquement le dépouiller de presque tout son plumage.

D'une tribu à l'autre, l'art plumaire peut varier considérablement en qualité et en intérêt. Au plus bas niveau, on trouve des diadèmes composés de plumes unies les unes aux autres par un simple entrecroisement de fibres tressées. Il en est ainsi pour de nombreuses tribus du Brésil. A l'opposé, on peut voir des ornements à destination variable (couronnes, diadèmes, pectoraux, etc.) et même des costumes où



A gauche, Indiens Aparais. Rios Parú et Jari. Musée Goeldi, Belém de Pará. A droite, masque pour l'aruanã. Indiens Carajas. Ile du Bananal. Musée Nat., Rio de Janeiro.

Masques de fête. Indiens Camauiras. Haut Rio Xingú. Musée National, Rio de Janeiro.

sont assemblés en un tissu plus ou moins épais des plumes souvent minuscules arrachées à diverses espèces d'oiseaux. Dans ce genre, les Urubus ont atteint un degré de perfection et une finesse de goût qui confèrent à leurs productions une valeur de véritables bijoux.

On constate que, là où le travail de la plume s'est arrêté dans son évolution ou bien a disparu, l'Indien a recouru à d'autres matériaux. Les Tucunas, du haut Amazone, qui ont presque complètement abandonné l'art plumaire, ont développé, en échange, un art du masque et du costume avec lequel aucune autre tribu ne peut rivaliser. Ils avaient même découvert la sculpture sur bois, aujourd'hui en complète régression. Leurs masques et costumes en fibres rappelant par leur mode de préparation les *tapas* polynésiens, et peints en couleurs végétales (noir, blanc et jaune) révèlent une imagination très vive, dominée cependant par un personnage à immenses oreilles sur l'origine duquel il est difficile de se prononcer. Cette imagination exubérante est-elle une sorte de réponse à la luxuriante végétation au sein de laquelle vivent les Tucunas ? Ces grands artistes de l'Amazone confectionnent aussi de longs bâtons de danse surmontés d'un animal, oiseau ou poisson d'un réalisme quasi scientifique, au point qu'on peut, dit-on, dresser l'inventaire de la faune qui peuple leur habitat à la vue d'une collection de ces bâtons. Enfin, ils sont parvenus à tisser des nattes en fibres colorées en noir et vert qui représentent des scènes de la forêt.

Le travail du bois n'avait atteint une certaine qualité que chez un petit nombre de peuplades, les Tucunas déjà cités, les Parintintins et les Maués du bas Tapajos dans lesquels certains ethnologues voient les héritiers d'une culture précolombienne qui avait atteint un assez haut niveau de développement lorsque les Européens entrèrent en contact avec elle. Ces Parintintins et Maués ont confectionné dans un bois très dur et orné d'incrustations en nacre des sortes de palettes creuses dont le manche figure un animal ou un oiseau. Ces récipients, qui sont peut-être issus de la rame magique des Indiens Maués, étaient destinés à l'absorption au cours de cérémonies rituelles d'un stupéfiant, le *parica*, variété de coca, réduit en poudre très fine. La *maconha* ou *marijuana* importée dans cette région, au siècle dernier, par les esclaves noirs, a remplacé aujourd'hui le *parica* ; mais tandis que ce dernier n'était jadis absorbé qu'au cours de cérémonies magiques, la *maconha* est devenue





A gauche, masque. Indiens Auitis. Haut Rio Xingú. Musée National, Rio de Janeiro. A droite, costume de danse. Indiens Tucunas. Haut-Amazone. Inst. Sta Terezinha, Manaús.

d'usage quotidien chez les Maués et leurs voisins blancs ou métis.

A vrai dire, on découvre bien de-ci de-là une arme ouvragée, arc ou massue, mais cet ornement se réduit presque toujours au développement décoratif d'un élément fonctionnel et à l'adjonction de quelques plumes étincelantes. Les outils de pierre dont disposent les Indiens se prêtent fort mal au travail du bois dur, le seul qui soit assuré de durer et qui ne subisse pas les déformations que la chaleur et l'humidité intenses des tropiques imposent à des bois d'un façonnage plus aisé. Sans parler des termites qui se chargent de réduire en poussière tout ce qu'ils peuvent attaquer ! C'est pourquoi les masques et sculptures en bois dur demeurent très rares au Brésil, les matériaux plus légers étant seuls utilisés aujourd'hui. A part les Tucunas dont j'ai déjà mentionné les bâtons de danse, on ne trouve guère que les Indiens du Haut-Xingú qui confectionnent des masques très pauvres en bois léger. Formés d'une simple planche rectangulaire à peine incurvée, percée de deux trous pour les yeux et ornée d'un cloisonnage dessiné à la teinture rouge d'urucum ou noire de génipape, ces masques sont parfois agrémentés d'une barbe d'herbe sèche ou surmontés de quelques plumes brillantes. Enfin, ils sont, comme les bâtons de danse des Tucunas, abandonnés après la fête pour laquelle ils ont été créés, ce qui justifie peut-être la fragilité du matériau employé.

La céramique, pour l'ensemble des Indiens du Brésil, est restée dans un état rudimentaire, car elle est presque partout limitée à la fabrication d'objets d'usage domestique. Rares aussi sont les tribus qui ont su préparer une terre quelque peu épurée et qui ont imaginé de décorer leurs récipients. La plupart du temps, ils sont façonnés dans une terre grossière, mal cuite et leurs formes lourdes répondent à peine au besoin qui les a suscités. C'est tout juste si, de-ci de-là, on voit un vase décoré de quelques incisions maladroites. Cependant, quelques tribus sont parvenues à s'élever au-dessus de ce bas niveau. Les Carajas sont les seuls indigènes du Brésil qui élaborent des statuettes dépourvues de toute utilité et de plus étrangères à leurs croyances, bien qu'on soit en droit de soupçonner qu'elles attestent d'anciens rites aujourd'hui tombés dans l'oubli. Leur production artistique ne répond cependant pas à une création désintéressée. Pour eux, ces figures constituent une simple marchandise qui leur permet des échanges avec les commerçants établis sur les bords de l'Araguaya.

Costume de danse. Indiens Tucunas. Haut-Amazone. Institut Santa Terezinha, Manaús.

Ces statuettes, dues au seul travail des femmes, soulignent un phénomène — jusqu'ici unique au Brésil — d'intégration d'une tribu indigène à la civilisation par le truchement d'une production de marchandises de caractère artistique. En effet, leur agriculture restée primitive suffit à peine à assurer leur subsistance. Leurs seules ressources pour se procurer ce qui leur fait défaut résident dans cette fabrication et la prostitution de leurs femmes, témoignage des méfaits d'une civilisation tout entière orientée vers le profit.

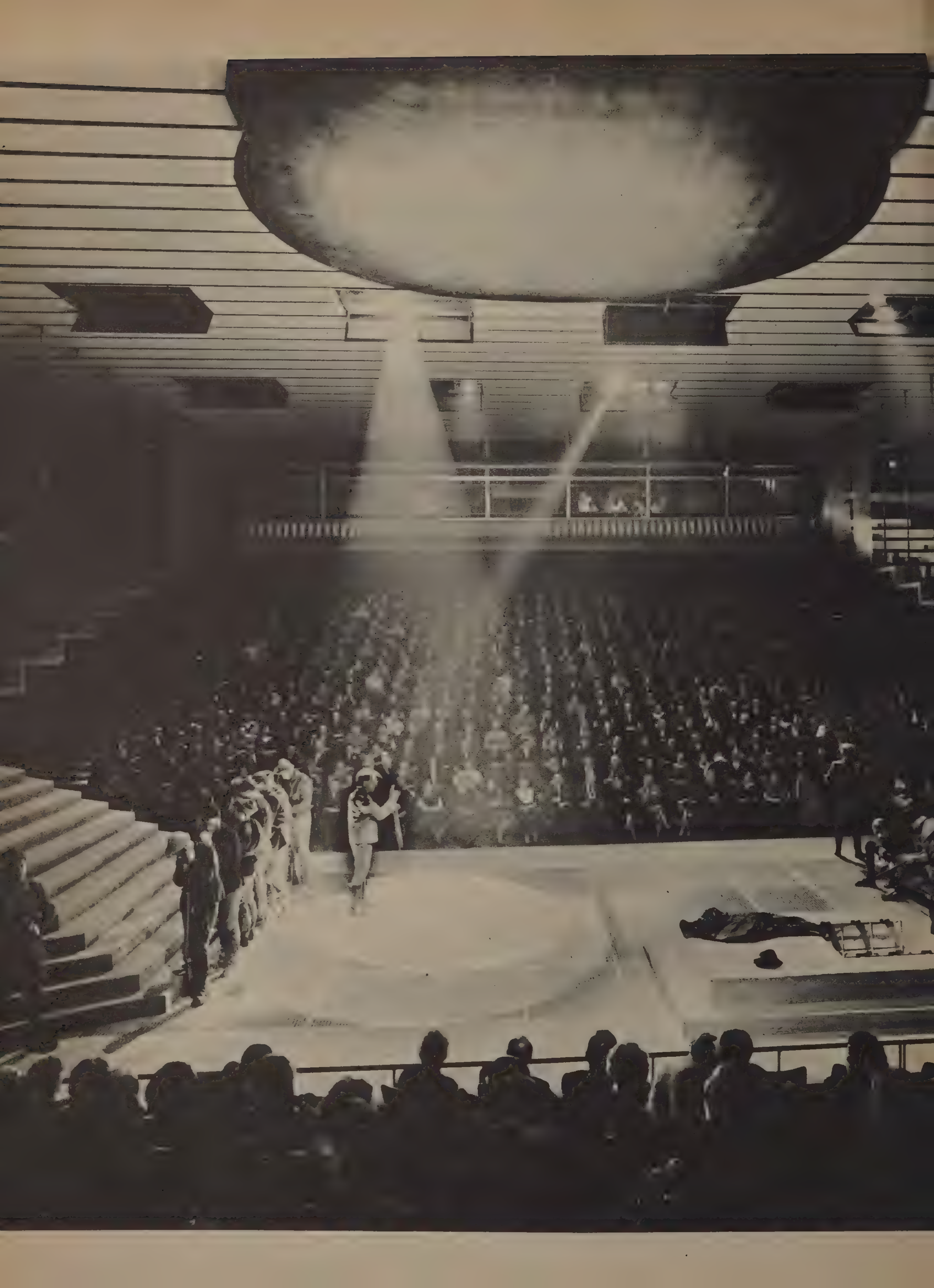
On peut même dire que ces statuettes ressortissent déjà à l'art populaire tel qu'il apparaît dans d'autres régions du Brésil. De toutes façons, elles indiquent le passage de l'art indigène à un art populaire qui a toutes les chances de survivre quelque temps au premier. B. P.



Statuette. Indiens Carajas. Ile de Bananal. Museu do Indio, Rio de Janeiro.

Si vous voulez en savoir davantage

Il n'existe aucun livre en français sur les arts du Brésil. On trouvera un certain nombre d'informations dans des ouvrages en langue portugaise : José Vieira Couto de Magalães : O Selvajem, *Rio de Janeiro, 1876. Fritz Krause :* Pelos sertões do Brasil. *Manoel Rodrigues Ferreira :* Terras ê Indios do Alto Xingú, *São Paulo. Nunes Pereira :* Os Indios Maués, *Rio de Janeiro, 1954.*



Un théâtre-outil

PAR JACQUES DE BARY

Construit avec une grande économie de moyens, le nouveau théâtre de Mannheim propose des solutions logiques et fonctionnelles aux problèmes du spectacle

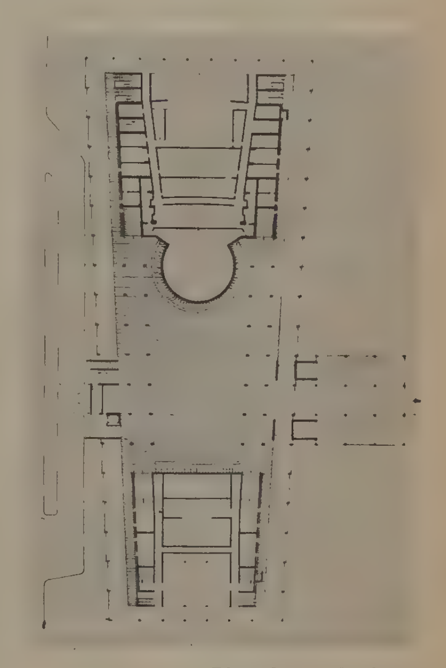


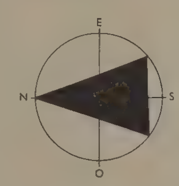
La salle de comédie pendant une représentation. L'agencement de la salle est susceptible d'être modifié selon les besoins du metteur en scène. Sur notre document, on voit que la scène a été avancée et reliée avec les rampes latérales ; des spectateurs sont venus en occuper le fond. C'est un spectacle en rond, prolongé vers le haut et les côtés comme pour les représentations des No japonais ou des pièces élisabéthaines. On aperçoit, au fond dans la galerie suspendue, les électriciens, l'ingénieur du son et le metteur en scène.

Mannheim est, au milieu de la plaine du Rhin, une ville de 300 000 habitants, neuve et sans grâce. D'immenses faubourgs, un boulevard circulaire, quelques places, des blocs perpendiculaires numérotés comme en Amérique, par endroits une église baroque au clocher de cuivre, un parc, un palais, tout cela sur un tracé du XVIIe siècle.

En 1943, le centre de la ville a été entièrement détruit par des bombardements. Le « théâtre national allemand », édifice baroque datant du XVIIe siècle, n'a pas échappé au désastre. L'endroit était historique : c'est là qu'avait été représentée, en 1783, la première des *Brigands*, de Schiller.

Lorsqu'on voulut fêter dans un théâtre neuf le 175e anniversaire de cette création, un concours fut ouvert. Le prix alla au célèbre architecte américain Mies van der Rohe pour son extraordinaire projet : un immense volume entièrement vitré — cristal de verre et acier, posé au ras du sol, structuré comme une maison japonaise où le métal aurait remplacé le bois, découpé suivant d'exquises proportions — refusait le postulat du théâtre clos. Les salles, les scènes, les foyers et les halls, jusqu'aux loges des artistes, tout était ouvert, visible de partout. On imagine quel tour de force technique cela représentait, fait de combien de tours de force de détails.





Plan du rez-de-chaussée. A droite, les entrées. Au centre, le grand hall-foyer. En haut, la salle de répétitions d'orchestre, en bas, celle de la danse.

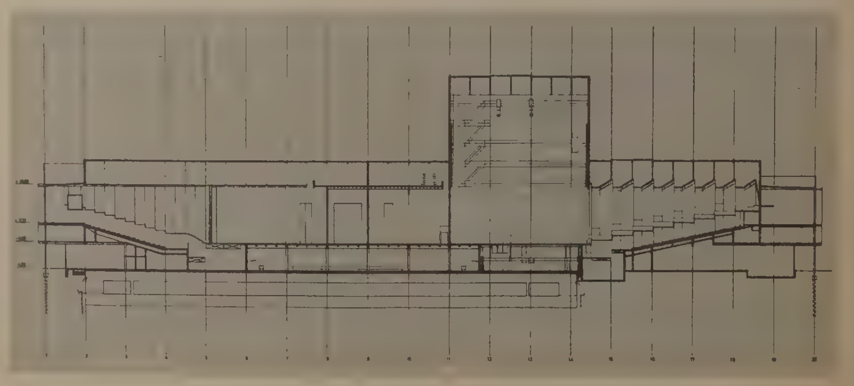
Le monde entier, enthousiaste, en publia les plans. Puis on découvrit, à Mannheim, que la place Mozart, où il devait être bâti, était bien petite, que les merveilles coûtent cher, que le concours était parti sur un malentendu, que la gloire d'être « national » pesait lourd dans les devis et qu'un théâtre municipal suffirait : c'était déjà assez demander que de pouvoir y jouer opéra, musique et ballet, comédie classique et

La façade Est, vers le parc. Le foyer de la salle d'opéra et, au-dessous, la cantine, sont encadrés par les volumes aveugles des services. Au rez-de-chaussée, en retrait, le mur-écran de la salle de danse.

essais d'avant-garde. Un nouveau concours fut lancé en 1954 et remporté par le professeur Gerhard Weber.

Rarement architecte s'est trouvé dans une situation aussi difficile : il lui fallait entrer en compétition avec le souvenir du chef-d'œuvre de Mies van der Rohe en disposant de crédits bien plus réduits. L'architecte allemand a vraiment escamoté tous les obstacles : le théâtre « national » de Mannheim fonctionne à merveille, il n'a coûté que très peu d'argent, il est noble, simple et beau, sobre de couleurs, aussi éloigné de la froideur que des grâces inutiles, exactement à sa place comme s'il avait toujours été là. Il vient de valoir à son auteur un prix d'architecture à la Biennale de Sao Paulo. Il a, de surcroît, été inauguré au jour dit, le 13 janvier 1957, par la reprise des *Brigands*, dans une mise en scène éblouissante de Piscator.

Le terrain disponible était une place assez petite située entre boulevard et parc. La présence d'un abri de défense passive, qu'il fallait conserver et qui empêchait de creuser des sous-sols,

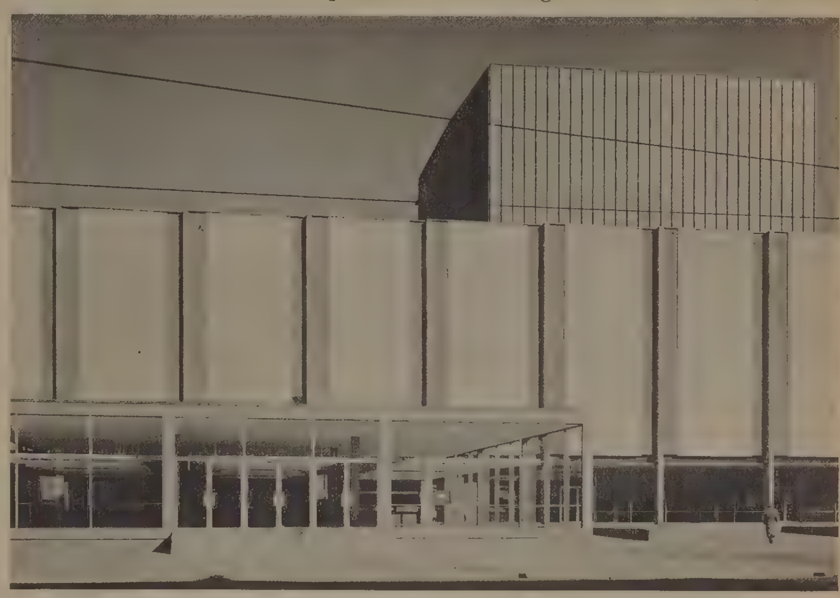


Coupe Est-Ouest montrant l'agencement général du théâtre.

posait de terribles problèmes de fondations. Le programme exigeait que soient disposées autour d'un grand foyer commun, d'une part une salle de 1200 places destinée aux opéras et concerts et comportant un équipement scénique complet, d'autre part une salle de 600 places pour la comédie, transformable au gré du metteur en scène. La plupart des services, magasins à décors, ateliers et administration avaient déjà leur place dans un immeuble voisin. Ceci permit un parti très franc et d'une extrême simplicité :

Un grand corps de bâtiment Est-Ouest, long de 133 mètres, large côté ville de 41 mètres et s'élargissant insensiblement jusqu'à avoir 55 mètres côté parc. Un avant-corps très bas, détaché du volume, pour l'entrée, le hall d'attente et les guichets. Tout le centre occupé par un foyer avec des vestiaires, un bar et des escaliers montant directement vers les salles. Au-dessus, côté parc, la grande salle en trapèze prolongée par un foyer entièrement vitré et desservie par de larges emmarchements. A l'opposé, la petite salle carrée directement éclairée vers le boulevard. Entre elles deux, les services et les scènes, l'une immense et dominant de ses 38 m. le volume entier, l'autre prolongeant sa salle sans même un manteau d'arlequin. Au-dessous, des locaux de répétition pour l'orchestre et le corps de ballet, une cantine ; enfin sur le côté les loges.

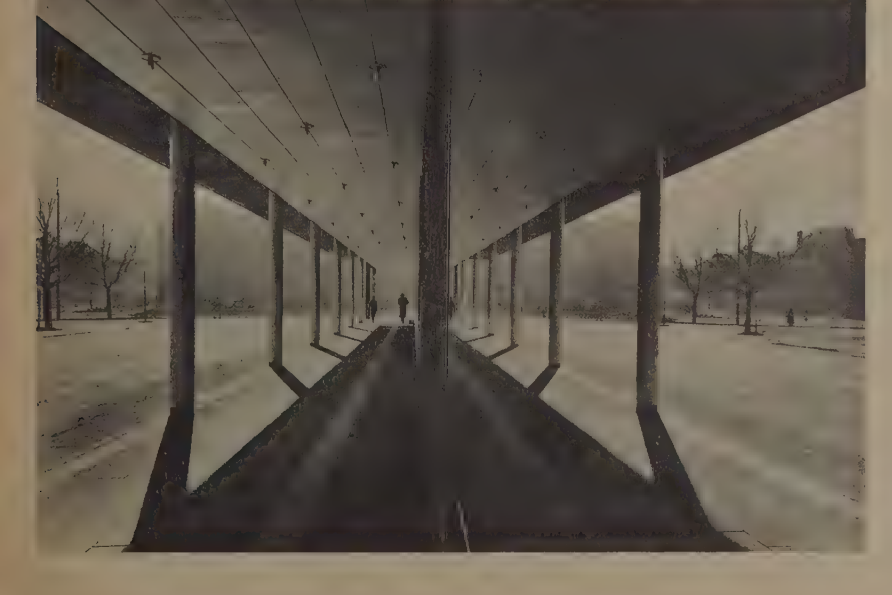
Le volume extérieur est sobre et clair. De grands pans beiges de travertin romain sont accrochés en avant de l'ossature. Entre eux, des bandes sombres de béton brut de décoffrage, peint d'un beau vert bleu et coupé de petites fenêtres. L'opposition de la pierre polie et du béton rugueux, l'une claire et l'autre foncé, résistera au temps et aux fumées (voir ci-dessous). Chaque travée est l'occasion d'un ressaut de volume. Sur le ciel, la grande scène domine, recouverte de cuivre rouge, comme les clochers des églises voisines. Les deux petites façades encadrent les pans de verre des foyers entre les bandes aveugles des services (ce sont, plastiquement, les points faibles de l'édifice). L'ensemble est assis à quatre mètres du sol, sur une ligne d'ombre : une galerie court continuement, fermée par un vitrage en retrait, que colore en transparence la brique des murs intérieurs : ce matériau brut, perforé de petits trous, et maintenu apparent dans les salles, les foyers et les halls, est un élément d'unité en même temps qu'un facteur de bonne acoustique.



Derrière l'avant-corps vitré, le théâtre avec son ossature apparente, les ressauts de chaque travée, les pans de travertin entre les verticales de béton brut vert-bleu. Au-dessus, le volume de la grande scène, revêtu de cuivre rouge.

L'avant-corps qui abrite l'entrée est un carré de 21 mètres de côté, entièrement vitré entre un socle et une toiture de béton gris clair. Trois marches suspendues y mènent. De grands cadres de bois naturel, à 2,50 mètres du sol dallé, éclairent le plafond. Au fond, les deux caisses et le tambour d'entrée.

Le volume du grand foyer est très bas sans paraître aplati, très vaste sans paraître immense. Les deux salles peuvent s'y déverser sans que l'on s'y écrase. De jour il est clair ; il est illuminé la nuit par des centaines de petites lampes toutes simples qui se multiplient dans les vitrages : c'est un tour de force de mesure. L'ossature, qui doit éviter l'abri antiaérien commençant 80 cm. sous les dalles, le divise en une large nef et des bas-côtés. Les poteaux sont de béton brut et clair. Le sol, de plain-pied avec la place, continue ses bandes ininterrompues de dalles de terrazzo gris-vert. Le plafond est composé par une mosaïque de plaques de fibro-ciment allant du crème au blanc-gris. Au fond un mur de pierres colorées surmonte un large bar, derrière lequel, sur la façade Nord, deux petits avant-corps — les entrées du personnel et des artistes — encadrent le monte-charge géant des camions de décors. Les deux vestiaires, dont l'un enveloppe le volume rond de la scène tournante de la grande salle,



La place Mozart se reflète dans les vitrages, devant la salle de danse. Au sol, le dallage de terrazzo qui se continue à l'intérieur. Au plafond, des plaques de fibrociment et des petites lampes en quinconces.

La galerie suspendue au fond de la salle de comédie. Derrière elle, le petit foyer qui ne s'obscurcira qu'au lever du rideau. Panneaux et cadres sont inclinés pour éviter les échos. Au-dessus de la galerie en gradins, des nattes rappelant les tatamis japonais. Au-dessous, la paroi de briques perforées brutes.

sont constitués par des meubles de bois derrière lesquels des lanières plastiques cachent le désordre possible. Les murs sont de briques perforées brutes. Malgré l'économie de moyens et le bon marché des matériaux mis en œuvre, la salle donne une impression de richesse, de chaleur et d'intimité étonnantes.

De grands emmarchements droits montent à droite et à gauche des salles, très courts côté Comédie, où ils aboutissent entre scène et spectateurs, immenses côté Opéra, où ils encadrent la salle : un petit plafond bas en caillebottis y accompagne d'abord les marches recouvertes de perlon gris-vert sur mousse plastique. Puis un volume très haut s'ouvre, limité d'un côté par un mur de briques perforées rouges, de l'autre par la paroi de la salle, revêtue de bois déroulé directement collé sur l'enduit, et percée de portes à toutes les hauteurs. Ces portes desservent les loges et on y accède par de petits escaliers légers en tubes d'acier suspendus à contresens.

Tout en haut, le petit foyer, fermé à droite et à gauche par des pans de briques, n'est qu'un immeuse vitrage donnant sur le parc. Au fond, le mur courbe de la salle supporte le balcon et les escaliers de métal de la grande loge.

La grande salle est la seule exception au parti pris de sobriété adopté par l'architecte. C'est aussi la partie la moins réussie de l'édifice. La pièce trapézoïdale est assez en pente. Les gradins, légèrement cambrés, sont couverts de petits sièges couleur framboise, indépendants et posés sur un seul pied. Aux murs latéraux recouverts de bouleau déroulé est accrochée une série de loges décalées avec des feuilles de plexiglas tordu en guise de garde-corps. Le plafond est constitué par une succession de herses blanches, cambrées elles aussi et inclinées vers la scène, réservant entre elles les espaces des projecteurs, haut-parleurs, etc. Au fond, sous un balcon continu, une cage fermée contient les loges du metteur en scène, du chef électricien et du chef du son, placés comme des spectateurs, mais devant d'immenses tableaux de commande. Ils sont d'ailleurs entourés par de vrais spectateurs : les boxes voisins attendent, en effet, les infirmes ou invalides amenés par des ascenseurs spéciaux.

Devant la scène, le plateau d'orchestre, en trois parties, peut monter ou descendre, suspendu au-dessus d'une fosse de résonance. La scène elle-même a 20 m. de large et 9,50 m. de manteau, avec des soufflets. Au centre, une scène tournante et inclinable surmonte deux dessous seulement — à cause, toujours, de l'abri antiaérien. Les arrières sont immenses et peuvent permettre les plus vastes déploiements de ballets et d'opérettes. De grands magasins prolongent, côté place, les dégagements latéraux des décors. Mais ce sont surtout les hauteurs du théâtre qu'il faut visiter. Celui qui est monté un jour au-dessus d'une scène



Le grand hall-foyer du rez-de-chaussée. En face un des escaliers menant à la salle de comédie. On aperçoit, reflétées dans les glaces des piliers, les tentures plastiques des vestiaires. Au sol, les mêmes dalles de terrazzo que celles de la place Mozart (voir page 25). Des lampes minuscules, situées au ras du revêtement en fibro-ciment du plafond éclairent la pièce.

retrouve toujours avec le même enchantement ce monde de cintres, de herses, de palans, de passerelles, de toiles roulées, le grand panorama, l'appareil à faire le tonnerre, les rideaux de fer et le vertige des grils — celui-ci est à 30 m. —, toute cette mécanique manuelle pittoresque qui fait penser à la marine à voiles.

Tout en haut, au sortir de l'ascenseur, une petite porte s'ouvre en plein ciel ; au-delà, la ville s'étend dans la brume. Au premier plan, la toiture montre son étanchéité noire, coulée sur des plaques de béton isolant « Siporex » posées sur les poutres de béton armé qui enjambent les salles.

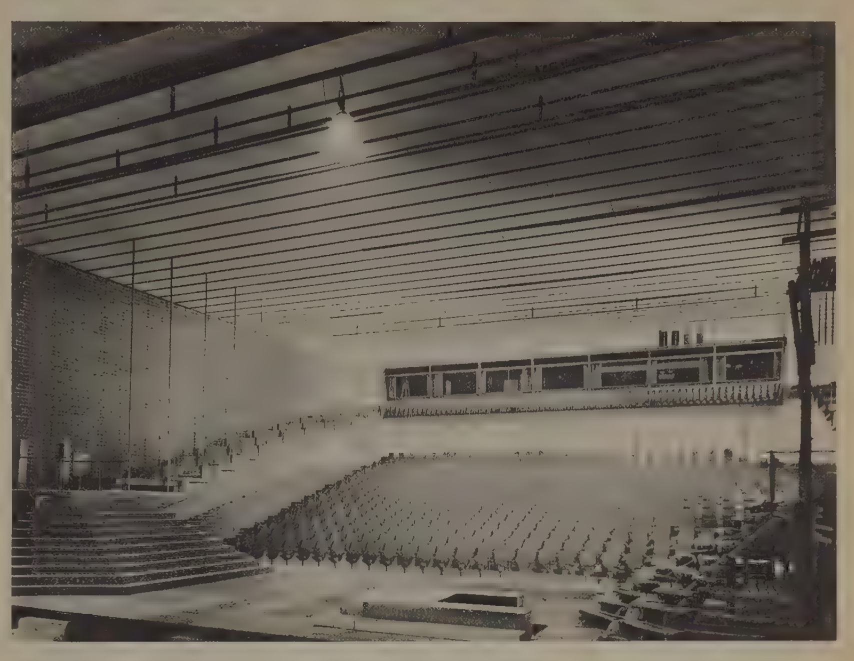
Séparée de la scène d'opéra par une galerie de montage de décors, la scène de comédie est toute différente. On dirait qu'elle double le volume de la salle qu'elle dessert : de même hauteur et de même largeur qu'elle, sans rideau de fer, sans manteau d'arlequin, sans rampes, elle montre aux spectateurs toute sa machinerie à nu. Des gradins peuvent s'y construire, et d'autres spectateurs venir fermer une représentation « en rond ». Des dénivellations peuvent se créer et disparaître. La salle elle-même est bordée de deux rampes montant en gradins suspendues au plafond par des câbles métalliques. Ces rampes peuvent être garnies de sièges, permettre des jeux d'acteurs ou être le support de décors supplémentaires. Au fond, rien ne ferme la salle qui se continue en foyer au-dessus de la ville. Simplement, des rideaux noirs descendent aux trois coups entre les deux pans de vitrage. Une galerie technique, placée comme dans la grande salle, est suspendue elle aussi au plafond. Pour profiter des effets les plus inattendus, les fauteuils n'ont qu'un pied et tournent de trente degrés dans chaque sens.

Aucune recherche d'ambiance dans cette salle, ni par la couleur ni par les matériaux. Mais les volumes, les angles, les ressauts, l'acier, le béton sont utilisés avec un sens plastique exceptionnel, que les photographies ne rendent que très imparfaitement (voir ci-dessus et pages 32 et 33). C'est avant tout un outil, prêt à tous les services scéniques, c'est l'aboutissement des recherches d'architecture théâtrale faites par le metteur en scène Piscator en ces années 1925-1930 où Berlin disputait à Paris la gloire d'être à l'avant-garde. C'est d'ailleurs Piscator qui eut le privilège d'inaugurer la scène de Mannheim, avec la représentation des *Brigands*.

Il nous reste à parler des accessoires et des services. Les loges sont des cellules de moines le long de la façade sur rue. Les couloirs superposés qui les desservent cachent derrière un faux plafond très adroit des « galeries techniques » accessibles en tous points. La salle de répétition du corps de ballet, au-dessous de la « Comédie », s'éclaire au niveau de la place par un mur à claire-voie. Celle de l'orchestre, à l'autre bout, n'a pas besoin de la même discrétion. Elle a exactement les dimensions de la fosse des représentations, et un petit parterre la précède.

Les vestiaires, la cantine et sa cuisine sont parfaitement conçus.

L'ensemble du chauffage est à l'air chaud, agencé avec une grande habileté pour éviter buées et condensations. Un jour il sera complété par des installations complètes d'air conditionné (réservées pour l'instant à la grande salle, dont le foyer est chauffé par radiation).

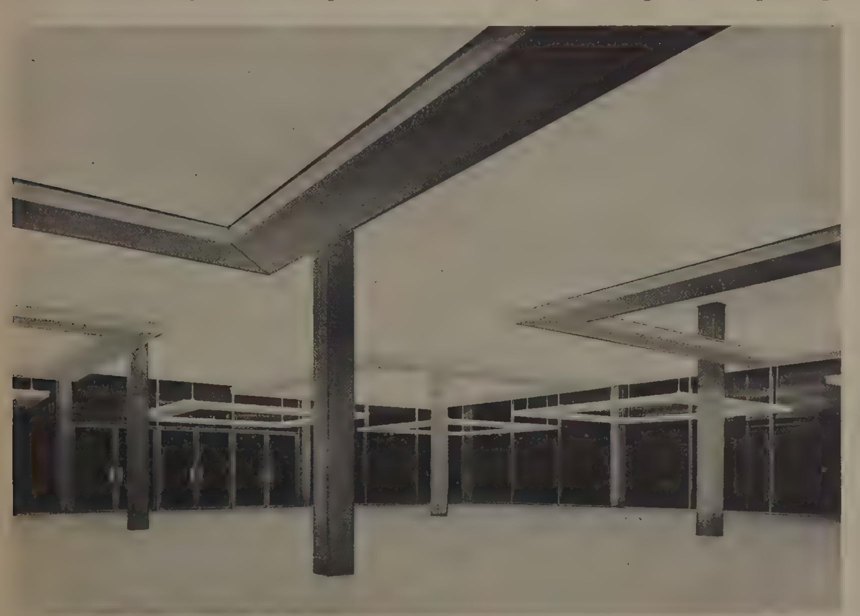


La salle de comédie. Le jour éclaire naturellement la salle. Les trappes des projecteurs sont relevées au plafond. Des rampes mobiles sont suspendues au premier plan.



Si vous voulez en savoir davantage

Tâchez d'aller à Mannheim et, à défaut, consultez les revues d'architecture « Baukunst und Werkform » (nº 8, 1957, Nuremberg) et « Die Innenarchitektur » (nº 3, septembre 1957, Verlag Ernst Heyer, Essen).



L'avant-corps d'entrée est entièrement vitré. De grands cadres de bois suspendus très bas diffusent une lumière douce.

L'atelier de Juan Gris

PAR GUY HABASQUE

Présentées pour la première fois, les toiles peintes par le maître cubiste pendant les deux dernières années de sa vie montrent un nouvel aspect de cette œuvre rigoureuse



Le Journal. *1917. Huile.*

Daniel-Henry Kahnweiler rapporte dans le beau livre qu'il a consacré à Juan Gris que celui-ci se plaignit un jour, au cours d'un moment d'abattement, de ce que personne ne fît attention à lui. Son ami lui ayant rappelé le cas de Cézanne apprécié seulement après sa mort, Gris s'écria avec tristesse : « Mais je ne suis pas Cézanne, mon vieux, je ne suis pas Cézanne ! » Ce à quoi Kahnweiler rétorqua : « Non, mais vous êtes Juan Gris. »

Je ne suis probablement pas le seul à m'être remémoré cette réponse devant les vingt-deux toiles présentées récemment à Paris à l'occasion du trentième anniversaire de la mort du peintre. Ces toiles, qui se trouvaient dans son atelier de Boulogne lorsqu'il mourut le 11 mai 1927, n'avaient (sauf deux) jamais encore été présentées au public. Si elles n'apportaient aucune révélation susceptible de modifier l'idée que l'on pouvait déjà se faire de cet artiste, elles nous invitaient en revanche à méditer sur son œuvre et à tenter de rechercher la place qu'il occupe désormais au sein d'un des mouvements les plus importants et les plus féconds de l'histoire de la peinture.

Bien que, mû par une sorte de prescience, Gris soit arrivé à Paris au moment même et au lieu même où le cubisme allait naître, il n'en fut point un des créateurs.

Entré sur le désir de ses parents à la *Escuela de Artes y Manufacturas* de Madrid, sa ville natale, une ferme vocation artistique l'avait rapidement poussé à abandonner ses études scientifiques pour se consacrer à la peinture, mais, n'ayant pas trouvé dans le milieu pictural qui était alors celui de la capitale espagnole l'atmosphère vivifiante de nouveauté et de recherche dont il sentait le besoin, il avait bientôt décidé de partir pour Paris, lieu de la plupart des découvertes artistiques depuis un siècle. Attiré à Montmartre par la renommée naissante de Pablo Picasso, il avait eu la chance de trouver un petit atelier dans la maison où celui-ci habitait, le fameux « Bateau-Lavoir », rue Ravignan. C'était en 1906, l'année même où Picasso, abandonnant le climat sentimental de sa période rose, entreprenait la grande toile des *Demoiselles d'Avignon.* Ainsi Gris put assister pas

à pas aux débuts du cubisme. Malheureusement, un autre problème se posait alors à lui, le plus absorbant de tous, celui de ne pas mourir de faim. Picasso l'avait accueilli avec amitié, mais, pauvre lui-même, ne pouvait guère lui offrir qu'« un coin de serviette aux repas pris en commun à l'atelier » (Fernande Olivier, *Picasso et ses amis*, Stock, Paris, 1933, p. 158.) Or, pour venir à Paris, Gris avait vendu tout ce qu'il possédait et — sa sœur le révéla par la suite — il n'avait à son arrivée que quinze francs en poche (à peine quatre mille francs d'aujourd'hui). Il lui fallut donc gagner sa vie avant tout autre chose, et pendant près de cinq ans la majeure partie de son temps se passa à composer des dessins humoristiques qu'il plaçait (au prix de quelles démarches !) aux principaux journaux illustrés de l'époque : l'*Assiette au Beurre*, le *Charivari*, le *Cri de Paris*. Il peignait bien un peu à ses moments de loisir, mais, avec la lucidité qui fut toujours un des traits essentiels de son caractère, il ne se considérait ni assez libre ni assez avancé pour se lancer dans de véritables recherches.

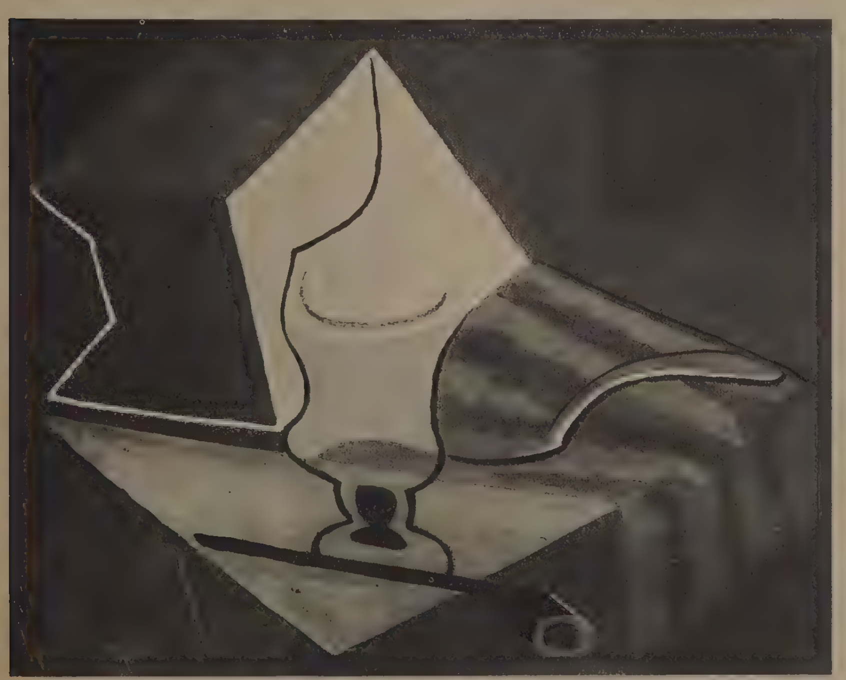


Compotier et Livre. *33×47 cm. Huile. 1927. Coll. Dr Sandblom, Suède.*

Ce n'est que vers 1911 qu'il put se consacrer réellement à son art. Ses débuts furent volontairement modestes. A peine âgé de vingt-quatre ans, sans formation technique véritable (son passé d'illustrateur lui pesait plus qu'il ne le servait), il était trop conscient de ce qui lui manquait encore pour inventer des moyens inédits ou affirmer d'emblée une esthétique strictement personnelle. Sa nature ne le portait d'ailleurs pas à jouer les révolutionnaires. Picasso et Braque venaient d'ouvrir un nouveau champ d'investigations à la peinture et Gris qui, faute de pouvoir y participer, avait du moins suivi leur tentative avec une attention soutenue, s'était vite persuadé du bien-fondé de leurs recherches. Trop honnête pour se contenter d'exploiter leurs découvertes, quitte à trouver ensuite son propre style (comme ce fut le cas pour beaucoup de suiveurs du cubisme), il résolut de suivre leur voie, mais en approfondissant le plus possible la valeur des nouveaux moyens d'expression et en les adaptant à son tempérament. Après avoir cherché en 1911 à résoudre un premier problème, celui de la lumière venant frapper les objets, problème auquel il apporta d'ailleurs une solution assez personnelle, il exécuta durant les premiers mois de 1912 une série d'œuvres — dont un portrait de Picasso modestement intitulé *Hommage à Picasso* — dans lesquelles il commença à appliquer certains procédés plus spécifiquement cubistes tels que le renversement de certains plans ou la variation des angles de vue d'un même objet. Mais ce n'est que dans la seconde moitié de cette même année qu'il adopta entièrement le langage cubiste.

Dès lors, Gris fut très rapidement considéré comme un des représentants les plus authentiques et les plus caractéristiques du mouvement et aujourd'hui encore, il est fréquent d'entendre dire qu'il fut le plus orthodoxe des cubistes. Ce jugement ne manque pas de vérité ; encore convient-il de le nuancer et de le motiver.

Il faut souligner tout d'abord que Gris garda toujours sa propre personnalité. En pleine période analytique, c'est-à-dire au moment de sa carrière où il subit peut-être le plus profondément l'influence de Picasso et de Braque, sa peinture se distingue en effet nettement de celle de ses initiateurs par plusieurs traits, en particulier par un emploi différent de la couleur et par une construction plus affirmée du tableau. Picasso et Braque ne considérant alors la couleur que comme le « ton local » des objets représentés, bannissaient les teintes plates et cherchaient surtout à traduire la matière de l'objet (bois, marbre, etc.). Gris, lui, s'il imitait souvent aussi certaines matières, ne ressentait pas la même méfiance à l'égard des couleurs franches. Alors que ses deux aînés ne devaient y revenir que progressivement à partir de la fin de 1913, ses toiles de 1912 et 1913 sont déjà pleines de couleurs vives, parfois assez fortement contrastées. En fait, il se contentait de donner une sorte d'échantillon de la matière sans accorder une valeur exclusive au « ton local », sauf pour certains objets rebelles à l'analyse tels que miroir, gravure ou reproduction de tableau qu'il introduisait alors carrément dans l'œuvre. D'autre part, s'il présentait également plusieurs





Verre. *33×41 cm. 1927. Gie Louise Leiris.*





▲
Bol et Poires. *27×35 cm; plus haut,* Fruits et Bol. *27×35 cm. 1926. Gie Louise Leiris.*

aspects différents d'un même objet, il se refusait à les séparer sur la toile et tâchait toujours de les réunir en une image unique. Enfin, alors que Picasso et Braque faisaient passer la représentation des qualités de l'objet avant la construction du tableau, Gris, lui, soumettait les divers éléments représentatifs à un agencement plastique particulièrement rigoureux. A ce point de vue, il n'est pas exagéré d'affirmer qu'aucune œuvre n'est plus solidement et plus logiquement construite qu'une œuvre de Gris. Indépendamment de sa valeur significative, chaque élément du tableau s'intègre dans la composition avec une précision minutieuse et un souci constant de l'ensemble.

Il faut rappeler ensuite que si Gris resta effectivement fidèle jusqu'au bout au mode d'expression cubiste, cette constance ne l'empêcha pas de subir une lente, mais très profonde évolution qui, de 1912 aux dernières années de sa vie, le mena à changer radicalement sa méthode de travail. Ce qui est remarquable, au demeurant, c'est que cette évolution ne fut pas chez lui le résultat d'un besoin instinctif, mais le fruit d'une réflexion pénétrante et raisonnée. Il suffit de relire la réponse qu'il fit en 1925 à une enquête sur le cubisme pour se convaincre de sa parfaite lucidité :

« Aujourd'hui, évidemment, je me rends compte qu'à son début, le cubisme n'était qu'un mode nouveau de représentation du monde. Justement par réaction contre les éléments fugitifs employés par les impressionnistes dans leur représentation, on eut envie de chercher, dans les objets à représenter, des éléments moins instables. Et on choisit cette catégorie d'éléments qui restent dans l'esprit par la connaissance et qui ne se modifient pas toutes les heures. A l'éclairage momentané des objets, on substitua, par exemple, ce qu'on pensait être la couleur locale. A l'apparence visuelle d'une forme, on substitua ce qu'on croyait être la qualité même de cette forme.

» Mais cela menait à une représentation purement descriptive et analytique car il n'existait plus que des rapports de compréhension du peintre avec les objets et presque jamais de rapports entre les objets eux-mêmes.

» Ceci est d'ailleurs parfaitement naturel, car toute nouvelle branche de l'esprit commence toujours par une description, c'est-à-dire par une analyse, une classification.

» Or, je sais bien qu'au commencement, le cubisme était une analyse qui n'était pas plus de la peinture que la description des phénomènes physiques n'était de la physique. Mais maintenant que tous les éléments de l'esthétique dite cubiste sont mesurés par la technique picturale, maintenant que l'analyse d'hier s'est transformée en synthèse par l'expression des rapports entre les objets mêmes, on ne peut pas lui faire ce reproche. » (Extrait de la réponse de Gris à l'enquête « Chez les cubistes », dans *Le Bulletin de la Vie artistique*, Paris, 1er janvier 1925. — Cf. Kahnweiler, p. 289.)

En passant de l'analyse à la synthèse, ou plus exactement d'un mode de connaissance *a posteriori* à un mode de connaissance *a priori*, Gris ne fit apparemment que suivre l'évolution générale du cubisme telle que la détermina Picasso en 1913. Toutefois, son évolution personnelle ne suivit pas exactement celle de son aîné. Moins rapide, elle fut peut-être plus profonde, plus durable. Un hiver avait suffi à Picasso non seulement pour comprendre les limites de la méthode analytique, mais pour en instaurer aussitôt une nouvelle. Gris, lui, a reconnu dans une déclaration faite à Maurice Raynal avoir traversé une période exclusivement représentative jusqu'en 1918. Si sa désaffection à l'égard de l'ancienne méthode se fait jour dans ses œuvres dès la fin de 1914, en particulier dans certains de ses admirables papiers collés, ce n'est en effet qu'à partir de cette date que sa nouvelle esthétique s'affirma définitivement.

Les années de guerre furent donc pour lui décisives. Et pourtant quels soucis ne lui apportèrent-elles pas ! Surpris par les événements à Collioure où il passait ses vacances, il s'était bientôt trouvé revenu aux jours les plus sombres de ses débuts à Paris. Sujet allemand, Kahnweiler, avec qui il avait passé un contrat d'exclusivité à la fin de 1912, ne pouvait naturellement pas rentrer en France et Gris se trouvait totalement démuni d'argent, d'autant plus que se considérant lié par son contrat, il refusait obstinément de vendre ses tableaux. Mais, en dépit de ses tragiques embarras pécuniaires, il refusa de se laisser abattre. La monotonie des jours de guerre et une solitude, en partie volontaire d'ailleurs, le poussèrent au contraire à travailler avec plus d'acharnement.

Il se débarrasse d'abord de l'esprit d'abstraction du cubisme analytique, tâchant de plus en plus à donner d'un objet une image directement compréhensible. Si l'architecture de ses tableaux y gagna fortement, il paraît en revanche avoir eu durant environ deux ans un certain mal à garder le contact avec le réel, ce réel dont l'appréhension était pourtant un de ses

Le Raisin. *41×33 cm. Huile. 1927. Galerie Feidenberg, New York.*

principaux buts. Malgré leur indéniable beauté, ses œuvres de 1916 à 1918, en effet, frôlent parfois, me semble-t-il, le danger de la stylisation. Les objets représentés se réduisent souvent à un contour idéalisé, ce qui les intègre admirablement à la composition, mais affaiblit leur valeur significative. Ce danger sera définitivement écarté à partir de 1918, Gris adoptant alors une démarche intellectuelle résolument intuitive qui lui permet de concilier les nécessités de la représentation du monde et celles de l'architecture.

En 1923, dans des notes sur sa peinture qu'il adressait à Carl Einstein, Gris définissait ainsi sa nouvelle méthode : « On pourrait presque affirmer que, sauf de rares exceptions, la méthode de travail a toujours été inductive. On a rendu pictural ce qui appartenait à une réalité déterminée, on a tiré d'un sujet un tableau. Ma méthode de travail est justement l'inverse. Elle est déductive. Ce n'est pas le tableau X qui arrive à coïncider avec mon sujet, mais le sujet X qui arrive à coïncider avec mon tableau. » (*Notes sur ma peinture*, dans : *Der Querschnitt*, Francfort-sur-Main, nº 1-2, été 1923, p. 77-78. — Cf. Kahnweiler, p. 278.) Si la construction avait été dès l'époque analytique un des principaux soucis de Gris, il ne pouvait alors qu'*assembler* les différents éléments descriptifs que lui fournissait l'étude de l'objet, c'est-à-dire en d'autres termes que ces éléments *préexistaient* à la composition et que celle-ci devait s'en accommoder de son mieux. Les termes sont maintenant renversés : au lieu de partir de l'objet pour arriver à l'architecture, Gris part de l'architecture pour arriver à l'objet. C'est ce qu'il résumait dans cette formule frappante : « Cézanne, d'une bouteille fait un cylindre, moi, je pars du cylindre pour créer un individu d'un type spécial, d'un cylindre je fais une bouteille, une certaine bouteille. » La conférence que Gris prononça à la Sorbonne

Ci-dessous, Juan Gris photographié par Man Ray en 1922. A droite, une lettre de Gris à Kahnweiler, datée du 19 janvier 1927. Il devait mourir le 11 mai de cette même année.



Oui, il faut que je m'eloigne de la mer au
plus vite car maintenant l'étouff[illegible]ent ne me
quitte plus. Aujourd'hui, avec le medecin
d'ici nous sommes tombés d'accord là-dessus.



Un coin de l'atelier de Gris à Boulogne, en 1926.

en mai 1924 sur les « Possibilités de la Peinture » nous livre l'essentiel de son esthétique. Après avoir analysé les différentes formes de la contemplation et être arrivé à cette conclusion qu'un objet pour un peintre est avant tout « un ensemble de formes plates colorées », il y étudiait les fonctions et les propriétés plastiques des formes et des couleurs et leurs rapports entre elles et posait que celles-ci étaient « la base même d'une architecture picturale ». A la suite de quoi il affirmait que c'est de cette architecture que doit « naître le sujet, c'est-à-dire un arrangement des éléments de la réalité provoqué par cette composition ». Il faut souligner l'importance que revêt dans cette proposition le terme « provoqué ». Il signifie en effet que c'est des formes plates colorées données par la composition plastique que le peintre tire par analogie suggestive les objets qui figureront dans le tableau. « D'un cylindre, disait-il, je fais une bouteille. » De la même manière, tel parallélogramme blanc deviendra une page de livre ou un feuillet de musique, tel rectangle une table, tel ovale une poire ou un citron, telle forme composée de deux trapèzes affrontés une guitare. « La qualité ou la dimension d'une forme ou d'une couleur — écrivait-il encore dans les notes à Carl Einstein précédemment citées — me suggère la dénomination ou l'adjectif d'un objet. C'est ainsi que je ne connais jamais d'avance l'aspect d'un objet représenté. » Il appelait parfois cela « qualifier » les objets.

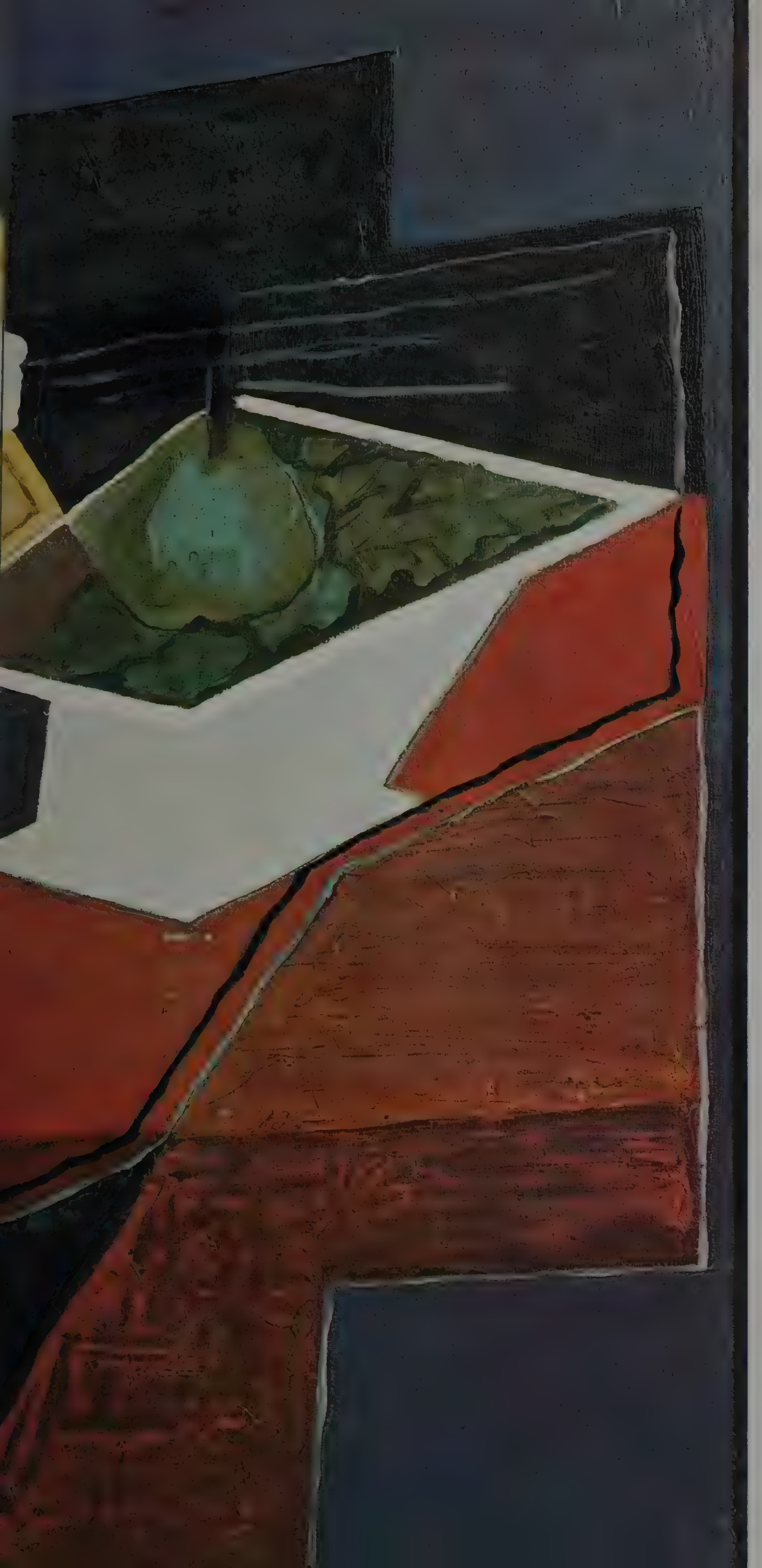
Il ne faudrait pas en déduire que les rapports du peintre avec le monde qui l'entoure se trouvaient sacrifiés à l'architecture et que la représentation des objets n'était plus qu'un agrément secondaire destiné à pimenter pour ainsi dire un jeu savant de formes et de couleurs. Gris donnait à celle-ci autant d'importance qu'à l'architecture. Pour lui les deux étaient inséparablement liées. « La peinture — précisait-il dans sa conférence — est pour moi un tissu homogène et continu dont les fils dans un sens seraient le côté représentatif ou esthétique, les fils le traversant pour former ce tissu seraient le côté technique, architectural ou abstrait. Ces fils se soutiennent mutuellement, et lorsque les fils dans un sens manquent, le tissu est impossible. » Seulement il ne concevait plus le problème de la représentation du monde extérieur de la même manière qu'auparavant. Repoussant désormais tout élément descriptif, il ne cherche plus à représenter que ce qu'il appelle dans sa conférence « l'idée première des objets » en la faisant coïncider avec les formes colorées créées par son imagination plastique. « Nous avons des possibilités techniques assez formelles — explique-t-il — et un monde esthétique assez informe. Il s'agit de couler dans ces nécessités formelles ce monde un peu amorphe. » (Juan Gris, *Des Possibilités de la Peinture*).

Il s'y emploie à partir de 1918 avec une lucide intelligence et un sens plastique admirable. Aux austères natures mortes de 1919 et 1920, d'une pureté un peu hautaine, succèdent de 1921 à 1923 des œuvres plus lyriques et colorées, puis, après une courte période de recul en 1924, celles des trois dernières années, véritable synthèse des deux tendances dans lesquelles une poésie discrète et une émotion pleine de

Femme. *92×73 cm. Huile. 1926. Coll. part.*




Juan Gris 26



pudeur s'allient à une science plastique qui s'impose sans vaine ostentation. Nées d'un parfait équilibre entre les nécessités architecturales et la richesse du contenu spirituel, c'est peut-être dans ces toiles que se fait le plus clairement jour la grandeur de Gris et l'importance de son apport.

Leur clarté et leur sérénité ne peuvent manquer non plus de frapper le spectateur. Elles furent pourtant créées à une époque où l'état de santé de l'artiste s'aggravant de jour en jour, lui rendait, tout travail pénible. Atteint d'une pleurésie en 1920, il ne s'était jamais complètement remis malgré un régime sévère et plusieurs séjours dans le Midi. Des crises d'asthme presque insupportables venaient s'ajouter à une hypertension chronique. La correspondance que Gris échangea alors avec ses amis nous fait assister à la lutte épuisante qu'il dut mener pour achever son œuvre. On ne lit pas sans émotion une lettre comme celle qu'il envoie de Hyères à Kahnweiler le 17 janvier 1927: « Croyez, mon cher, que je mène la vie la plus sage qu'on puisse imaginer. Une vie presque monastique que je m'étonne de pouvoir supporter. Je travaille les matins deux ou trois heures et encore il y a les lendemains des crises où je n'ai pas la force. » Mais le ton se fait vite plus tragique. Le 18 du même mois, il avoue à Maurice Raynal : « Nous nous disposons à quitter Hyères au plus tôt, car ça ne peut pas durer. Je suis à bout. » Son état empirant, il rentrera à Paris le 24 janvier où, après une courte rémission, il sera emporté le 11 mai par une crise d'urémie.

Avec Gris disparaissait le premier des grands peintres de la génération cubiste. On ne mesura pourtant pas aussitôt, semble-t-il, l'importance de cette perte. « Situer un tel peintre dans les cadres d'une école — écrivait, peu après sa mort, Waldemar George — c'est le ravaler au niveau d'un disciple. » La fidélité de Juan Gris au cubisme ne doit pas induire en erreur. Elle ne résulta jamais d'un manque d'imagination ou de je ne sais quel fanatisme « inquisitorial » (pour reprendre le terme si inconsidéré d'André Lhote), mais de la certitude lucidement acquise que le cubisme constituait un langage plastique complet et parfaitement adapté aux modes de pensée contemporains. N'est-ce pas ce que Gris entendait lorsqu'il déclarait dans sa réponse à l'enquête de 1925 : « Si ce qu'on a appelé cubisme n'est qu'un aspect, le cubisme a disparu, si c'est une esthétique, elle s'est incorporée à la peinture. » ? Il est évident aujourd'hui que si Gris n'en fut pas le créateur, c'est lui qui mena le cubisme à son point d'achèvement. G. H.

Si vous voulez en savoir davantage

Le seul livre important et documenté écrit sur Gris est celui de Daniel-Henry Kahnweiler : Juan Gris. Sa vie, son œuvre, ses écrits *(Gallimard, Paris, 1946). Les lettres de Gris publiées en anglais par Douglas Cooper (à tirage très limité) seront probablement éditées bientôt dans le texte original. Le Musée d'Art Moderne de New York prépare pour le mois d'avril une rétrospective Juan Gris, qui circulera ensuite entre les grands musées américains.*

Guitare et compotier. *60×73. Huile. 1926.*



Renaissance d'une fresque

PAR CHARLES DE TOLNAY

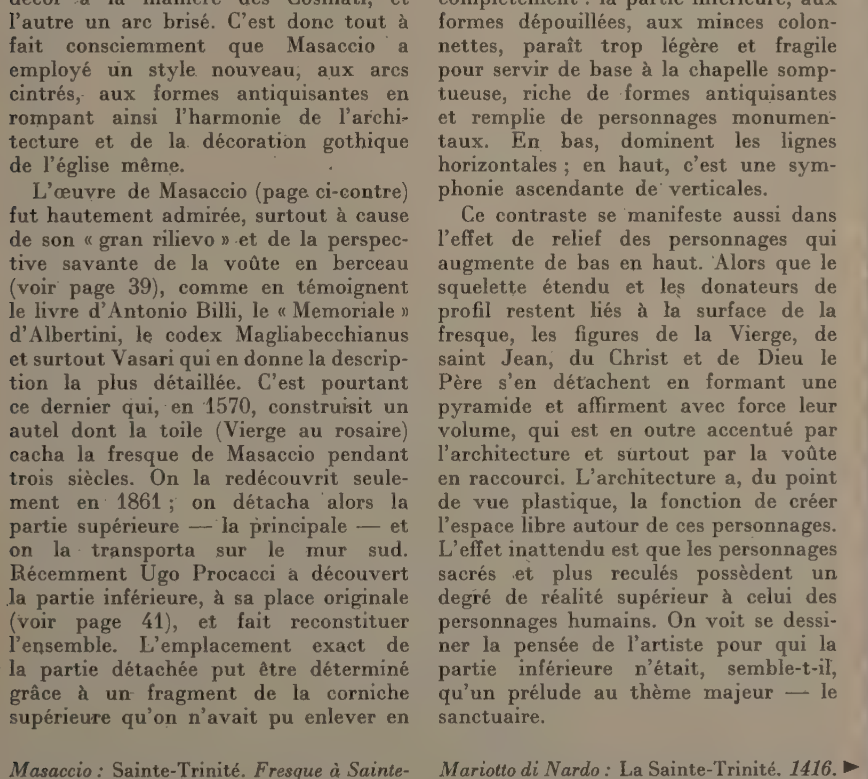
La reconstitution de la Sainte-Trinité de Masaccio, partiellement dissimulée pendant trois siècles, permet de poser le problème de l'interprétation et de la portée de cette œuvre

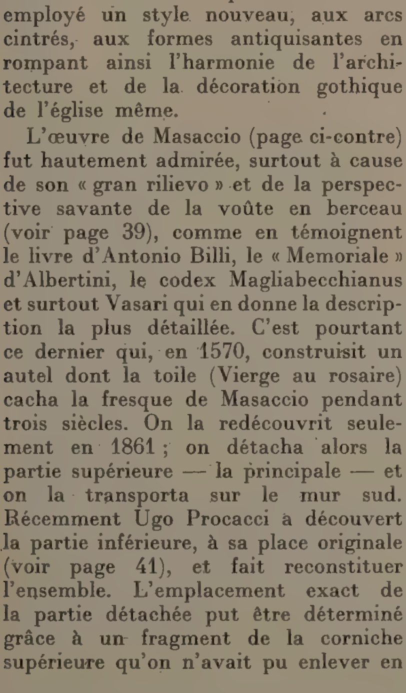
Dans la nef latérale ouest de l'église dominicaine Sainte-Marie-Nouvelle de Florence, sur le mur de la troisième travée, Masaccio exécuta, probablement dans la première moitié de 1427 (d'après l'historien d'art Ugo Procacci), une fresque représentant, dans une sorte de chapelle, la Sainte-Trinité avec la Vierge, saint Jean et les donateurs agenouillés. Pour faire cette œuvre il a dû détruire deux fresques du XIVe siècle, dont on a récemment retrouvé des fragments. L'une montre le style des tapisseries à bordures larges, avec un décor à la manière des Cosmati, et l'autre un arc brisé. C'est donc tout à fait consciemment que Masaccio a employé un style nouveau, aux arcs cintrés, aux formes antiquisantes en rompant ainsi l'harmonie de l'architecture et de la décoration gothique de l'église même.

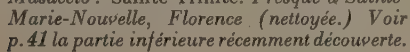
L'œuvre de Masaccio (page ci-contre) fut hautement admirée, surtout à cause de son « gran rilievo » et de la perspective savante de la voûte en berceau (voir page 39), comme en témoignent le livre d'Antonio Billi, le « Memoriale » d'Albertini, le codex Magliabecchianus et surtout Vasari qui en donne la description la plus détaillée. C'est pourtant ce dernier qui, en 1570, construisit un autel dont la toile (Vierge au rosaire) cacha la fresque de Masaccio pendant trois siècles. On la redécouvrit seulement en 1861 ; on détacha alors la partie supérieure — la principale — et on la transporta sur le mur sud. Récemment Ugo Procacci a découvert la partie inférieure, à sa place originale (voir page 41), et fait reconstituer l'ensemble. L'emplacement exact de la partie détachée put être déterminé grâce à un fragment de la corniche supérieure qu'on n'avait pu enlever en 1861. Entre les deux parties restait cependant une bande vide qu'on a récemment complétée par la plaque de la table d'autel et une marche sur laquelle sont agenouillés les donateurs — reconstitution vraisemblable car l'autel est mentionné dans le livre de Billi et la marche est nécessaire comme support des donateurs. La découverte et la reconstitution de Procacci permettent de poser pour la première fois le problème de l'interprétation de cette œuvre.

Ce qui frappe d'abord c'est que les deux parties ne s'harmonisent pas complètement : la partie inférieure, aux formes dépouillées, aux minces colonnettes, paraît trop légère et fragile pour servir de base à la chapelle somptueuse, riche de formes antiquisantes et remplie de personnages monumentaux. En bas, dominent les lignes horizontales ; en haut, c'est une symphonie ascendante de verticales.

Ce contraste se manifeste aussi dans l'effet de relief des personnages qui augmente de bas en haut. Alors que le squelette étendu et les donateurs de profil restent liés à la surface de la fresque, les figures de la Vierge, de saint Jean, du Christ et de Dieu le Père s'en détachent en formant une pyramide et affirment avec force leur volume, qui est en outre accentué par l'architecture et surtout par la voûte en raccourci. L'architecture a, du point de vue plastique, la fonction de créer l'espace libre autour de ces personnages. L'effet inattendu est que les personnages sacrés et plus reculés possèdent un degré de réalité supérieur à celui des personnages humains. On voit se dessiner la pensée de l'artiste pour qui la partie inférieure n'était, semble-t-il, qu'un prélude au thème majeur — le sanctuaire.







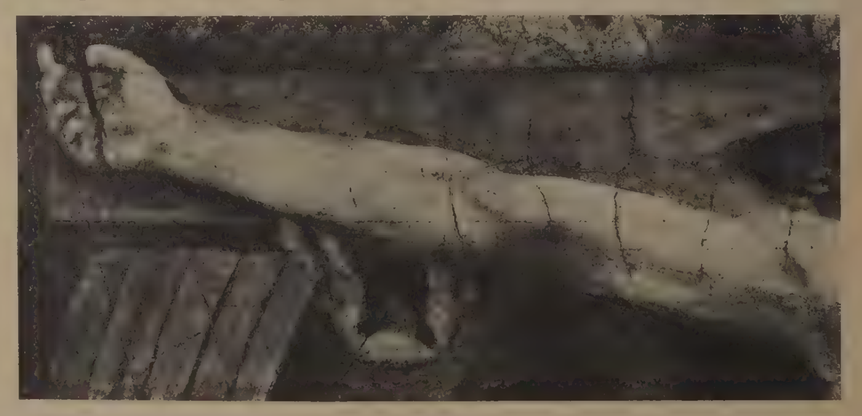
◄ *Masaccio :* Sainte-Trinité. *Fresque à Sainte-Marie-Nouvelle, Florence (nettoyée.) Voir p. 41 la partie inférieure récemment découverte.*

Mariotto di Nardo : La Sainte-Trinité. *1416. Panneau central d'un triptyque à l'autel majeur de l'église de la Sainte-Trinité à Florence.* ►

Masaccio : Détail de La Sainte-Trinité. *La tête de Dieu le Père.*

Dans la partie inférieure, que les sources mentionnent simplement comme une représentation de la mort (« la morte »), Masaccio a peint en grisaille un sarcophage « sanza ornato » avec un squelette allongé sur le couvercle — première représentation connue d'un squelette humain scientifiquement exact, un demi-siècle avant les dessins anatomiques de Léonard (voir page 41). Les paroles du mort sont inscrites au-dessus du squelette : « Io fu già quel che voi sete. e quel chi son, voi [anche] sarete » (« J'étais jadis comme vous êtes maintenant, et ce que je suis vous le serez aussi ».) Cette phrase qui est un véritable « memento mori » est bien connue de la littérature du Moyen Age où elle apparaît en France dès le XIII[e] siècle chez Baudouin de Condé, par exemple (cf. Emile Mâle, III, 34 ss.). Le squelette est donc l'image du corps corruptible de l'Homme, fils d'Adam. Cette signification nous paraît d'autant plus vraisemblable que ce sarcophage se trouve au milieu d'un Golgotha, mont caché derrière l'autel, mais dont la cime rocheuse apparaît au pied de la croix.

Dans la partie supérieure, Masaccio a placé ses personnages dans une sorte de chapelle à édicule dont les formes antiquisantes — pilastres corinthiens, colonnes ioniques, arcs cintrés, architraves et corniches — dérivent du nouveau style élaboré quelques années auparavant par les amis de Masaccio, les premiers artistes de la Renaissance, Brunelleschi et Donatello. On a remarqué que cet édicule est semblable à celui qui abritait à l'origine le saint Louis de Donatello sur un mur d'Or San Michele (1423). Nous devons supposer que l'édicule de Masaccio était originellement aussi surmonté d'un fronton. La chapelle peinte de Masaccio, élevée sur plan carré mais dont le seuil est demi-circulaire, est couronnée par une somptueuse voûte en berceau, avec caissons à l'antique, alternativement bleus et pourpres, décorés de rosettes. Cette architecture, qui enferme les saints personnages comme une sorte de reliquaire, sert à Masaccio, comme

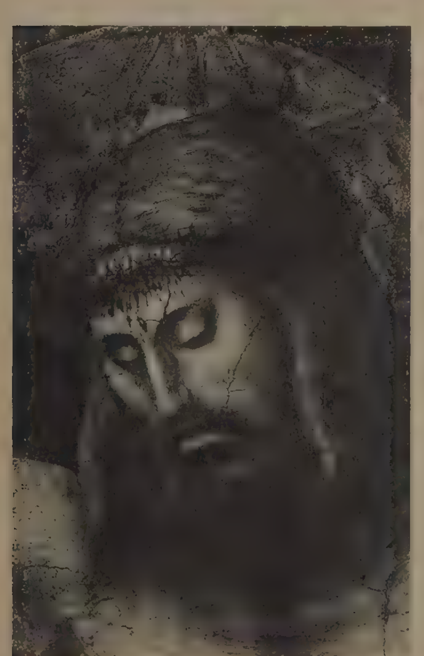


Ci-contre, Masaccio : Détail de La Sainte-Trinité. *Le bras droit du Christ.*

nous l'avons dit, pour accentuer le relief des figures, et elle est ainsi à l'origine des nombreux tabernacles à voûtes en berceau des sculpteurs et peintres italiens du Quattrocento, de Desiderio da Settignano (S. Lorenzo) et de Nino da Fiesole (S. Croce) jusqu'à la *Sacra Conversazione* de Piero della Francesca à Milan. Mais, outre cette fonction de trompe-l'œil, si importante pour l'époque, la chapelle paraît avoir aussi une signification religieuse particulière : c'est une chapelle funéraire. En effet, à mi-hauteur du mur du fond repose, sur une plate-forme soutenue par des consoles, un autre sarcophage aux formes simples lui aussi, mais néanmoins plus riche de moulures que le sarcophage du bas. C'est bien un tombeau et non le trône de Dieu le Père (Schmarsow) pour lequel il paraît trop bas et trop large. D'ailleurs de tels sarcophages suspendus existaient dès la fin du Moyen Age. Il suffit de citer celui du pape Jean XXIII de Donatello et Michelozzo au Baptistère de Florence, exécuté juste avant la fresque de Masaccio. Par l'emplacement élevé de ces sarcophages on a voulu probablement indiquer que la dépouille mortelle est déjà entrée dans l'au-delà. Quoi qu'il en soit, on admettra que le sarcophage suspendu dans la fresque de Masaccio doit être celui du Christ, dont le cadavre est devant lui sur la croix, et que l'*edicola sepolcrale* doit être le Saint-Sépulcre. Des édicules funéraires antiques très semblables existaient encore à Rome à cette époque et ont été étudiés par les architectes de la Renaissance, comme en témoignent les dessins (c. 1510) d'un architecte anonyme, dans un recueil de l'Ambrosienne à Milan, — dessins sur lesquels J. Kern a attiré l'attention. D'autre part, selon les traditions paléochrétiennes, le Saint-Sépulcre possédait lui aussi un édicule avec façade à arc cintré (monnaies de Aelia Capitolina et Byblos). C'est donc le sarcophage du Christ qui est opposé ici à celui du fils d'Adam. Si celui-ci nous montre l'image de la putréfaction dans la mort, la mort du Christ est conçue par Masaccio comme une source de régénération de l'homme. C'est pourquoi au lieu de l'image traditionnelle de la fin du Moyen Age, du Christ souffrant dont le corps maigre, brisé par la douleur, verse de ses plaies des fleuves de sang, Masaccio a représenté un Christ au corps puissant et musclé dans une attitude de calme dignité, rappelant le Christ en Croix de Donatello à Santa Croce. Il ne paraît pas souffrir de son sacrifice car les clous ne pénètrent pas entièrement dans ses mains et ses pieds, et seuls de minces filets de sang coulent de ses plaies (voir page 38). Des forces descendent, sous forme de rayons, de Dieu vers le Fils par le truchement du Saint-Esprit, colombe qui semble former une unité avec Dieu en encadrant curieusement sa barbe de ses ailes (voir pages 38 et 39).

La même dignité se communique aux personnages de la Vierge et de saint Jean, situés de part et d'autre au pied de la croix. Ils ne sont plus l'écho passif de la souffrance du Sauveur mais, grandes figures reposant avec assurance sur le sol et enveloppées de larges manteaux (inspirés probablement par le saint Louis de Donatello), ils paraissent être les témoins du miracle et en même temps les intercesseurs des donateurs (voir pages 39, 40 et 41). Saint Jean prie les mains jointes, tandis que la Vierge fait le geste d'intercession.

Masaccio : La Sainte-Trinité. *Détail*



Masaccio : Détail de La Sainte-Trinité. *La tête du Christ.*

Masaccio : Détail de La Sainte-Trinité. *La tête de la Vierge.*

Les donateurs eux aussi (peut-être Don Lorenzo Cardoni et sa femme) participent à ce nouvel esprit des êtres supérieurs. Seule la place qu'ils occupent devant l'entrée du sanctuaire indique leur caractère humain. Dans leur attitude manque toute expression de l'humilité traditionnelle et ils ne semblent plus être tendus vers le haut, comme l'étaient les donateurs d'autrefois ; ils ont une stabilité inconnue jusqu'alors qui indique qu'ils sont eux-mêmes remplis de la grâce divine qui les fortifie et les fait renaître (voir pages 40 et 41).

Le miracle du Christ sur la croix est offert à cette humanité par un Dieu le Père qui, contrairement à la tradition, n'est plus assis sur son trône, mais debout sur la plate-forme du sarcophage, dans une pose frontale et axiale. Il tient la croix en un geste liturgique et semble présenter aux spectateurs le Saint-Sacrement, comme un prêtre célébrant la messe. Ici Masaccio rejoint la première composition de ce type, par Suger à Saint-Denis, où Dieu le Père est également debout, mais sur le char de triomphe d'Aminadab, tenant de la même façon le Crucifié dans ses mains. On ne peut pas nier que des éléments triomphaux sont présents dans la composition de Masaccio et ils ne sont pas dus à un hasard : l'attitude de Dieu le Père et la voûte en berceau qui rappelle les arcs de triomphe romains.

En outre, les différences de dimension entre personnages, découlant de l'idée hiérarchique du Moyen Age, sont supprimées pour la première fois dans la fresque de Masaccio, où Dieu le Père lui-même n'est pas plus grand que les figures du Christ et des saints. Pour conserver cependant à Dieu son importance dans la composition, Masaccio a dû le représenter debout (Mesnil). On observera aussi que les anciens symboles de l'au-delà sont, excepté les nimbes des saints, supprimés et remplacés par les éléments du monde visible : plate-forme sur des consoles au lieu de nuages, édicule — chapelle au lieu de fond d'or. Faut-il interpréter ce nouveau langage palpable et réaliste comme un signe de la « sécularisation » de la pensée de Masaccio ou même de son esprit irréligieux ? Au contraire, car les formes sobres et « réalistes » servent ici à exprimer des valeurs transcendantes. Le symbolisme du coloris de cette fresque le prouve aussi. Deux couleurs dominent : le rouge et le bleu, dont les taches sont disposées en alternance rythmique sur les personnages et les caissons, et enfin se retrouvent dans l'Etre Suprême. Ce sont les couleurs de l'Empyrée et des Cieux. En outre, le pourpre, substitué dans les éléments architecturaux à la « pietra serena » ou au marbre vert habituels, semble confirmer que cette architecture symbolise en même temps le Royaume des Cieux. Cette signification spirituelle de formes naturelles est un parallèle exact du symbolisme des artistes flamands de la même époque. (Tolnay, *Le Maître de Flémalle et les Frères Van Eyck*, 1939.)

En exprimant le transcendant par des réalités immanentes, Masaccio ne voulait pas seulement humaniser le divin, mais sanctifier notre monde. Le langage dépouillé, monumental et plastique des formes devient ainsi l'expression d'un monde empli par la substance divine. A l'homme, guéri de la peur de la mort, des complexes d'infériorité et d'humilité,



Ci-contre, Masaccio : Détail de La Sainte-Trinité. *La tête du donateur.*

Masaccio : Détail de La Sainte-Trinité, *montrant la partie inférieure récemment découverte : un squelette couché sur un sarcophage.*

sont conférées la « dignitas », la « fortitudo » et la « majestas ».

On peut se rendre compte plus exactement de l'apport de Masaccio si on compare sa fresque avec l'autel majeur de S. Trinità à Florence par Mariotto di Nardo, exécuté environ dix ans auparavant, en 1416 (voir page 37). Loin de rejeter le dogme de la Rédemption par la grâce ou d'écarter le type iconographique traditionnel, Masaccio réussit à donner une nouvelle signification au dogme même et une nouvelle interprétation à l'iconographie ancienne, en les concevant du point de vue de l'existence humaine et non plus du drame divin.

En ce sens, cette fresque confirme l'aspect *créateur* de la Renaissance italienne : elle n'est pas un simple prolongement des éléments hérités mais apporte un nouvel idéal de l'homme. L'artiste nous enseigne à envisager dignement la vie terrestre et la mort — attitude grave, mais sans peur, empreinte du calme stoïque des anciens et des humanistes florentins de la première Renaissance (Poggio Bracciolini, L. Bruni, Niccoli). Masaccio a élaboré ces valeurs nouvelles à Florence en collaboration étroite avec ses amis Brunelleschi et Donatello et l'essor de la Renaissance italienne semble être l'œuvre de quelques hommes de génie d'une seule génération.

C. T.

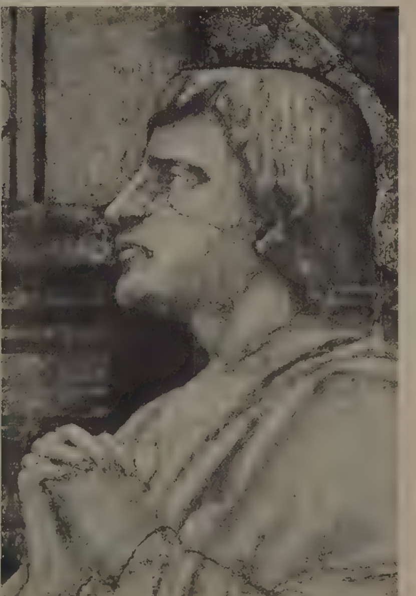
Si vous voulez en savoir davantage

En ce qui concerne l'art de Masaccio, voir les ouvrages de Schmarsow (1900), J. Mesnil (1927), M. Salmi (1948), K. Steinbart (1947), U. Procacci (1951) et l'article de R. Longhi dans La Critica d'arte, *1940-41.*

En ce qui concerne les rapports de Masaccio avec l'humanisme florentin voir M. Dvorák, Geschichte der italienischen Kunst, *vol. I (Munich, 1927)* ; Lionello Venturi, *article dans* l'Arte, *1930, et surtout Mary Pittaluga,* Masaccio *(Florence, 1935).*

L'auteur de notre article tient à remercier son ami Ugo Procacci qui lui a permis de publier les nouvelles photographies, pour la plupart inédites, de la fresque de Masaccio.





Masaccio : Détails de La Sainte-Trinité, *ci-contre à gauche : la figure de saint Jean l'évangéliste ; plus loin : la tête de la donatrice.*

Lardera, découpeur d'espace

PAR MICHEL CONIL LACOSTE



Sculpture à deux dimensions. *1942. Fonte en aluminium. 90×70 cm.*

Si le bon Falguière revenait un moment sur terre; si, en veine de pèlerinage, il remontait la rue Falguière, s'engageait à droite, peu avant l'institut Pasteur, dans la Cité Falguière et, s'arrêtant au 9, poussait la porte de son atelier, il mourrait sans doute une seconde fois, de saisissement. Du saisissement de voir ces voies publiques consacrées à sa mémoire conduire aujourd'hui, dans le cadre inchangé où il sculpta l'attendrissant *Tartitius*, aux empennages de fer et de cuivre, aux étonnantes structures de tôle ajourée de Berto Lardera.

Il se sentirait encore un peu chez lui dans la première salle à plafond bas, où de rassurants chevalets, une solide enclume, d'honnêtes maillets perpétuent le climat de la sculpture traditionnelle. Et ces *selles* pivotantes de sculpteur, que le nouvel occupant des lieux a fait venir de Florence, et qui datent de Dieu sait quand, n'ont fait que remplacer celles, toutes pareilles, où reposèrent les maquettes du *Balzac* de l'avenue de Friedland ou du *Cardinal Lavigerie*.

Mais au-delà, c'est le scandale. Ici bascule l'esthétique classique des trois dimensions, dont s'est nourrie la postérité de Phidias à travers Michel-Ange jusqu'à Maillol et Bourdelle, et dont, malgré sa belle indépendance, reste encore quelque peu tributaire Brancusi. Dans l'atelier proprement dit, qui, de l'extérieur, a l'allure innocente d'un chalet normand et constitue, *intra muros*, un vaste cube de lumière, à l'emplacement précis où le ciseau du vieux maître célébrait le *Triomphe de la République* ou *La Suisse accueillant l'armée française*, trône aujourd'hui, au milieu d'un attirail digne de Vulcain, un imposant assemblage métallique, purement abstrait, intitulé *Entre deux mondes* (voir page 44).

Oui, Falguière aurait risqué d'en mourir. Ou tout au moins, avant de prendre la fuite, aurait-il posé cette question : « Mais où est là-dedans la sculpture ? » se refusant à prendre cet *Entre deux mondes* pour autre chose qu'un montage utilitaire : casier à toiles ? girouette pour gratte-ciel ? à la rigueur, échafaudage d'accès à une sculpture monumentale ?

Chercher la sculpture... Pour la trouver, précisément, il ne s'agit pas de la chercher « là-dedans », comme Falguière, mais bien plutôt : « là-dehors ». On pourrait ici se souvenir de ces vignettes enfantines où il est demandé de « trouver le chasseur ». En général, le chasseur est embusqué dans le contour négatif de l'arbre ou dans les nuages du ciel. La sculpture de Lardera se trouve, pour une part essentielle, dans le vide. Plus exactement, dans les rapports des pleins et des vides d'un même plan, dans ceux des plans avec le vide de l'alentour, c'est-à-dire l'espace, ainsi que dans les relations qu'entretiennent ces vides et cet espace.

Très vite, Lardera avait eu l'intuition du vide comme matériau essentiel. Mais il avait tout de même commencé par faire



Enchantement de la nuit nº 2. *1955. Fer, cuivre et bois. 100×80 cm.*

du Falguière, comme tout le monde. Nous voulons dire : à sculpter dans ce style anthropomorphe ou au moins naturaliste, où l'œuvre fait toujours plus ou moins double emploi avec son modèle — à la vie près — le génie interprétatif départageant seul les talents. Bref, Lardera, avant de faire de la *sculpture*, avait fait de la *statuaire*.

Et dans ce genre il n'était pas moins doué qu'un autre : témoins ses bustes, ses torses, ses têtes qu'il en vint très vite à styliser, et surtout son émouvant — encore que des plus classiques — monument aux partisans tués à Pian d'Albero. Ce double bas-relief, dont il paraît que le bronze provient de la fonte des douilles d'obus ramassés sur le champ de bataille, se trouve à Florence.

C'est en effet à Florence que Lardera s'est formé. S'il est natif de La Spezia (où il vit le jour en 1911), c'est dans la cité toscane qu'il fit ses humanités et aborda la sculpture. Il est maintenant installé à Paris depuis dix ans, mais refuse plaisamment tout autre statut que celui de « citoyen de la Cité Falguière », qu'aurait pu aussi revendiquer Soutine, dont l'ancien atelier est tout proche. Brancusi non plus n'habitait pas loin, et Lardera n'avait qu'à traverser le boulevard Pasteur pour aller lui rendre visite, impasse Ronsin.

En 1934, Lardera vient une première fois à Paris et, face à Rodin, sent impérieusement sa vocation de sculpteur en réalisant soudain que ses propres dessins (il dessine depuis toujours) sont centrés sur la plastique. En 1947, il débarque définitivement en France avec pour tout patrimoine douze *sculptures à deux dimensions* non dédouanées, dans la structure parfaitement abstraite desquelles les gabelous ne sont pas loin de flairer des plans stratégiques... L'année suivante, ces sculptures seront exposées chez Denise René.

Avant d'en venir à ces paradoxales sculptures, auxquelles il attache une grande importance, Lardera avait fait un rapide passage à l'Ecole libre de dessin de Florence et s'était livré à une expérience personnelle approfondie des différentes techniques, travaillant glaise, plâtre, pierre, marbre, bois, fer, cuivre, aluminium. Un moment, il avait été jusqu'à travailler lui-même les fontes de bronze et d'aluminium à la cire et au sable. En 1946, Lardera exécute encore une œuvre figurative : il s'agit d'un bas-relief en aluminium destiné aux fonts baptismaux de l'église San Piero a Ponti (Florence).

Sculpteur 1958, Lardera manie le chalumeau les yeux protégés par d'épaisses lunettes.

Mais déjà il commence à concevoir une sculpture qui serait purement visuelle, que le sculpteur serait seul à toucher parce qu'il le faut bien, mais dans l'appréhension de laquelle n'interviendrait, de la part du spectateur, aucune exploration et même aucune appréciation tactiles. Dès cette époque, Lardera se détache de la conception classique de la sculpture comme une surface limitant un espace clos et immobile. Bientôt, à ce refus des valeurs tactiles et de la forme close, il va ajouter, dans son réquisitoire contre la plastique traditionnelle, une liste de griefs dirigés contre d'autres caractéristiques : poids matériel ; fragmentation à l'infini de la forme dans l'espace résultant d'une infinité de profils obligeant le spectateur à un voyage sans fin autour de l'œuvre ; mauvaise circulation de la lumière.

Nous ne saurions décider si, comme on l'a dit, Lardera est constructiviste ou pas, ou si, face au camp des artisans des formes pleines, des densités closes — Brancusi, Arp, Gilioli, on a tellement raison de le rapprocher d'un Lippold, beaucoup plus arachnéen. A cet égard, pour s'en tenir aux plasticiens du métal, c'est plutôt l'orientation de ses recherches par rapport aux fuseaux nervurés de Pevsner, aux inventions de Gonzalès, aux bruissements éoliens de Calder, qu'il conviendrait de préciser.

Un fait est certain, c'est l'acuité avec laquelle, très tôt, Lardera entrevoit les limites des formes traditionnelles, même considérées au point d'élégance parfaite, suprêmement elliptique et concise, auquel les a portées Brancusi.



Sculpture à deux dimensions. *1946. Cuivre. 100×75 cm. Coll. Gie Knœdler, New York.*



Entre deux mondes. *1952. Fer. 200×200 cm.*

Pour le moment — vers 1944-1947 — Lardera veut donc une sculpture qui exclusivement se contemple ; qui ne soit pas fermée sur elle-même ; autour de laquelle il n'y ait pas besoin de tourner en quête d'un profil toujours évanescent, mais dotée au contraire d'une expression solidaire ; dont les arêtes ne s'émiettent pas, dévorées par la lumière, laquelle ne doit pas être subie par l'œuvre mais répartie sans à-coup sur ses surfaces. Que fait-il ? Il supprime deux des quatre principaux profils que comporte le commun des sculptures. Déjà en 1942, avant d'aborder la non-figuration, il avait exécuté une fonte en aluminium comportant encore des allusions au réel, mais faite pour être « vue de deux côtés seulement » (voir page 42). Le *Cheval de Troie* (aluminium, 1945) ressortira encore à cet esprit. Mais entre temps est intervenu le *Miracle* (fer, cuivre, aluminium, 1944), prototype d'une série à deux dimensions où, en fait, la sculpture se différencie à deux titres du tableau : du fait naturellement de son matériau, mais aussi en ce que ses éléments principaux sont bombés, présentent dans le troisième plan une certaine courbure qui amène leur centre légèrement en avant. Mais le résultat est acquis : la sculpture s'offre dans un coup d'œil et la lumière, glissant sur ses arêtes lisses, ne la disperse plus en facettes.

Quant à l'adoption de métaux courants, qui succèdent aux fontes traditionnelles, elle correspond au désir de Lardera de se servir des matériaux de son temps : ces tôles, ces planches métalliques qu'il affecte à ses passionnantes articulations de plans, elles auraient pu tout aussi bien se retrouver dans la machine-outil de l'ouvrier, dans les organes de l'automobile que nous conduisons, dans le plat dans lequel nous mangeons.

Mais le vide ? Où est donc en tout cela le vide que l'on nous annonçait ? Observons, par exemple, telle sculpture « à deux dimensions » de 1946, postérieure par conséquent de deux ans au *Miracle* (voir page 43). Elle est toute en cuivre et se compose de trois éléments : d'une part, deux triangles de dimensions sensiblement égales, légère-

ment bombés, à la surface martelée — ces triangles sont réunis par deux de leurs sommets et ont deux côtés en prolongement l'un de l'autre — d'autre part, un motif de baguettes se rencontrant et reliant sur la droite les deux angles extérieurs de l'ensemble. Les vides sont de deux ordres : les uns inscrits dans l'agencement des baguettes, les autres constitués par le profil négatif de l'œuvre, celui de droite fermé par les baguettes, celui de gauche ouvert sur l'infini. Leur fonction, comme celle de leurs rapports avec les pleins, est, selon Lardera, « d'exalter l'intensité expressive de l'œuvre ». Que le but ait été atteint ou non, il y avait là un clair dialogue du plein et de l'ouvert, intégré à un même plan, et donc à l'abri de toute ombre portée ou modulée qui pourrait en contrarier la lecture.

Mais Lardera va bientôt quitter la géométrie plane pour la géométrie dans l'espace. L'évolution comportera plusieurs étapes. Dans une sculpture de 1949 (cuivre), du même type que celle précédemment analysée, les baguettes reliant les deux éléments principaux se compliquent au départ d'éléments de baguettes en contrepoint situés dans un plan tangent. La même année, dans une sculpture (fer et cuivre) de près de deux mètres de haut en forme de harpe, on voit deux plans se différencier et s'épauler, s'étayer l'un l'autre. Avec un grand montage de fer de 1949-1950, l'agencement des plans se fait plus franchement perpendiculaire.

Suivra alors, en 1951-52-53, toute une famille de formes en gouvernail et en pièces de lutherie, répartie en plusieurs séries : « sculptures », « occasions dramatiques », « rythmes héroïques ». La deuxième de ces séries met au jour des formes plus agressives, les plans se lacèrent, s'aiguisent en épieux (voir page 47).

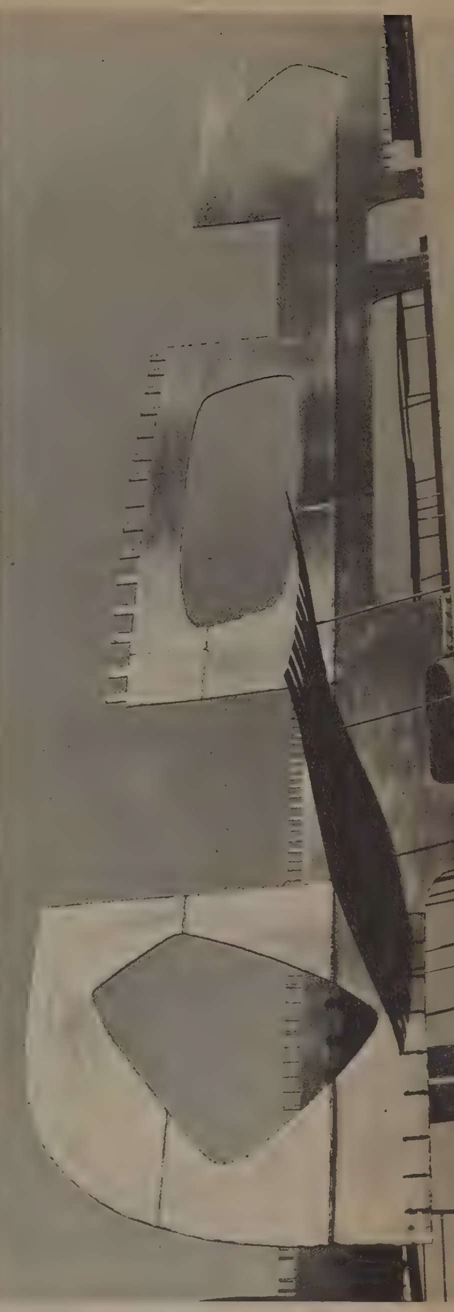
Les titres sont importants chez Lardera : quand il intitule une œuvre *Rencontre nocturne* ou *Déesse antique* (l'abstraction étant d'ailleurs aussi intégrale dans le second cas que dans le premier), ce n'est pas par hasard. Ces légendes renvoient à des analogies plastiques dont plus d'une — chose assez rare aujourd'hui — apporte la satisfaction d'une équivalence fondée, suffisamment convaincante.

Mais l'apport essentiel des réalisations de cette période est surtout dans les éléments nouveaux qu'elles intègrent. En premier lieu apparaît en 1951 le *plan horizontal* qui, selon Lardera, représente l'élément du *poids* dans ses sculptures. Il y a là, *a priori*, de quoi surprendre : le plan horizontal évoque plutôt le vol et la sustentation que la pesanteur. Inversement, quand Lardera l'allège en y découpant un vide, — que ce vide soit ouvert sur l'espace comme dans *Rythme contrôlé n° 3* (voir page 46) ou non — en faisant ainsi une sorte d'aile annulaire, c'est alors qu'il paraît le plus aérien, alors qu'en fait et en bonne logique aérostatique cette perforation devrait précipiter sa chute, comme il advient d'un parachute à la voilure trouée. Une fois de plus, art et science sont dans des rapports inverses. Mais peut-être faudrait-il faire l'effort qu'effectue Lardera quand il soulève et maintient à l'horizontale deux mètres carrés de tôle de forte section pour saisir mieux cette valeur de poids qu'il attache à ses éléments horizontaux.

Cet évidement des plans joue un autre rôle, de plus de conséquence encore, dans les structures métalliques de Lardera. Il est primordial, ici, de remarquer que le contour de l'élément découpé dans le plan ne correspond presque jamais au contour extérieur de ce plan. Autrement dit, le plan une fois perforé, diminué d'une certaine partie de sa surface, les bords extérieurs et intérieurs de la forme annulaire à laquelle il est ainsi réduit ne sont pour ainsi dire jamais parallèles, et cela quelle que soit son orientation : plan horizontal, plan oblique ou plan vertical. Au contraire, le vide central aménagé dans la surface manifeste presque toujours beaucoup d'indépendance vis-à-vis de l'anneau de tôle qui le limite, tantôt mordant sur lui jusqu'à n'en plus laisser subsister qu'un mince isthme, tantôt le laissant se dilater à ses propres dépens, tout en dessinant en général une forme de même esprit que celle du plan où il s'inscrit. Il arrive à Lardera d'inscrire un cercle ou un ovale dans un carré ou un rectangle, et à l'inverse un carré ou un rectangle dans un plan circulaire ou ovale. Le plus souvent, la forme intérieure a autant de côtés que la forme extérieure ; mais alors Lardera met un malin génie à faire subir une rotation de 45° à la première par rapport à la seconde, les disposant réciproquement à la façon de deux cartes voisines dans la main d'un bridgeur. Son chalumeau, coupant les angles, se comporte alors — pour autant qu'on puisse rapprocher la sculpture de l'équitation — comme un cheval qui refuse de faire les coins du manège.

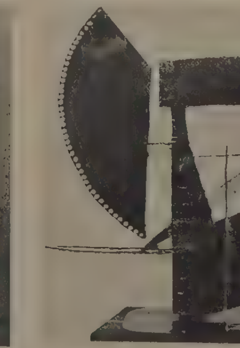
Lardera n'a peut-être pas l'exclusivité de ce procédé, dont on trouverait des exemples même en dehors de la sculpture. Mais en l'utilisant systématiquement, il aboutit à des surfaces dynamiques qui jouent un rôle essentiel dans l'ensemble des relations plastiques de l'œuvre tout en conférant une grâce spécifique au plan intéressé. La chose apparaît clairement face au *Rythme héroïque 1* (fer, 1952-53), dans lequel on pourrait ne voir d'abord qu'une énorme termitière ailée, mais à laquelle le contrepoint des pleins et des vides confère une animation singulière — ainsi que, déjà, dans *Entre deux mondes* (voir page 44).

Outre le plan horizontal et les vides dynamiques, la même œuvre présente



Un des éléments de la sculpture décorant le mur de la maison F. Pensotti à Legnano, près de Milan. Cuivre et fer. 1953. 12×6 m.



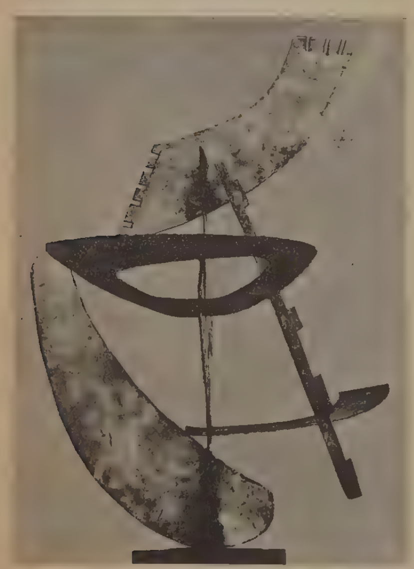


Rythme rompu n° 1. *1954. Fer et cuivre. 50×60 centimètres. Coll. Landeau, Paris. A l'extrême-gauche,* Rythme rompu n° 4. *1954. Fer. 70×75 cm. Coll. G^le Stangl, Munich.*



Rythme contrôlé nº 3. *1951. Fer. 110×125 cm.*

encore d'autres éléments nouveaux. En premier lieu, on notera une utilisation du fer comme matériau unique. A la date de cette sculpture, Lardera l'utilise depuis cinq ans à titre de principale matière première. En second lieu, on y remarque certaines



Archange nº 2. *1953. Fer et cuivre. 80×65 cm. Musée d'Art Moderne de San Francisco.*

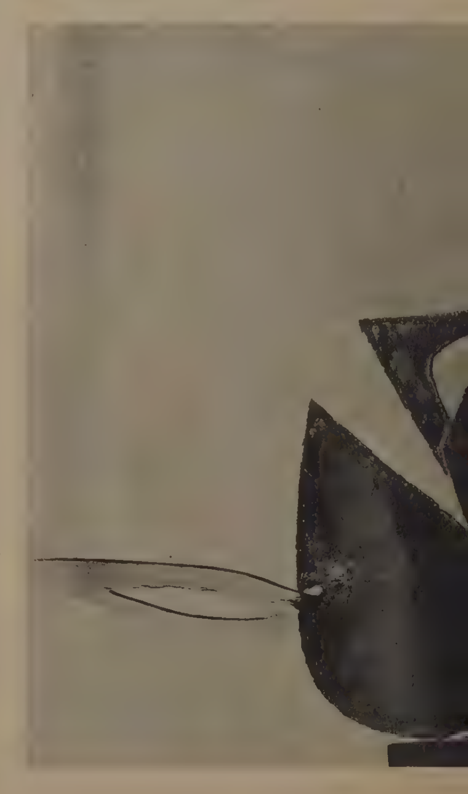
arêtes extérieures dentelées comme des engrenages. Ces franges d'air et de métal, qui apparaissent vers 1952, notamment dans un plan vertical de la belle *Occasion dramatique 4* (fer, 1953), prendront diverses formes (voir page 47). Dans l'un des *Archanges*, chacune d'elles est constituée d'un trou minuscule situé assez loin du bord et communiquant avec celui-ci par un chenal plus mince encore, l'ensemble de ces perforations terminant le plan exactement à la manière d'une feuille arrachée d'un bloc à spirale. Ailleurs, le trou s'agrandit et ne communique plus avec l'espace : on pense au « meccano » des enfants. Plus tard, la dentelure se fait crénelée. Ces créneaux seront tantôt larges et peu profonds, tantôt au contraire s'approfondiront, donnant à certains éléments l'allure d'énormes démêloirs, ou même aboutiront à des lames tendant à vivre d'une vie autonome (voir page 42).

Tracées seulement ou découpées, ouvertes ou serrées, larges ou profondes, ces franges, ces « limites de plan » déchiquetées ont une mission précise : figurer les déliés par rapport aux pleins, alléger certaines parties de la sculpture, mais surtout faire palpiter les arêtes, accrocher l'air, assurer un meilleur rapport des formes et de l'espace. Mais ce qu'il convient de souligner, c'est que ces subtilités, qui en peinture donneraient lieu à un frottis léger, à une astuce de pâte, à un « passage », doivent ici être découpées dans la tôle, au chalumeau.

Voilà ce que les analyses descriptives qui précèdent risqueraient de faire oublier. Il suffit pourtant, pour redescendre à des considérations plus techniques, de jeter un coup d'œil à l'établi de fer sur lequel sont rangés les outils de ce sculpteur 1958 : marteaux, dont le plus léger pèse trois fois le poids de celui du bricoleur moyen, marteaux plus fins à décalaminer les pièces soudées à l'arc, burins à découper le cuivre rebelle au chalumeau et dont l'impact sur les bords des plans ajoute, au dynamisme plastique résultant du jeu des pleins, des vides et de l'espace, un véritable dynamisme de facture. Une surface de fer, une arête de cuivre travaillées par Lardera, parlent à l'œil. Car c'est une des professions de foi de ce sculpteur que de laisser intacte la trace de l'outil sur chaque millimètre de son travail. D'où un recours le plus rare possible aux limes, polissoirs et autres outils gâcheurs, dont pourtant il y a, cité Falguière, une belle panoplie.

C'est ce même souci qui détourne Lardera de toute sculpture peinte : la seule couleur admise est celle, originelle, du métal. La palette se limite aux rougeâtres, aux gris, aux bleus du fer, aux éclats de feu du cuivre, aux lueurs blanches de l'aluminium. Lorsque par hasard Lardera approche un pinceau d'une de ses sculptures, ce n'est que pour l'enduire d'un vernis protecteur transparent. Et quand il y a deux ans il a éprouvé la nécessité d'intégrer un peu de couleur plus franche à tout ce métal, il s'est adressé à la mosaïque, où le coloris ne fait qu'un avec la matière, qui seule permet une couleur non rapportée. C'est depuis lors qu'il dispose sur certains de ses plans, dans une loggia en œil de bœuf ou en rectangle, quelques pièces de mosaïque constituant pour lui comme une « folie » concise, comme une petite fête chromatique. « Ainsi, dit Lardera, la mosaïque, faite pour le mur, se trouve projetée dans l'espace. »

Mais c'est là le dernier stade de l'œuvre. Entre temps sont intervenues trois opérations essentielles : le dessin à la craie sur les tôles, leur découpage au chalumeau, leur montage à la soudure.



Colloque nº 7. *1957. Fer et cuivre. 80×60 cm. Collection galerie Knœdler, New York.*

Ce n'est pas dans le dessin que Lardera trace à la craie sur ses « planches » de métal, pour guider son chalumeau, qu'intervient surtout l'invention. C'est dans les dessins, les collages, les gouaches qu'il exécute à raison, parfois, d'une centaine pour une sculpture, et qui constituent beaucoup plus des recherches de thèmes que des projets en trompe-l'œil, des maquettes en perspective comme en exécute l'architecte. Ce ne sont pas non plus des œuvres en deux dimensions portant en soi leur fin : les taches colorées à la gouache que comportent certains dessins sont elles-mêmes des indications de plans beaucoup plus qu'elles ne visent à l'agrément immédiat. Dans les éléments de tôle et de cuivre que Lardera zèbre ensuite de craie sur son établi ne se retrouvent que des détails des thèmes conçus sur la planche à dessin : l'essentiel de l'invention, c'est dans l'agencement des plans qu'il réside.

Ses feuilles de 2 à 4 mm de cuivre une fois découpées au burin, ses tôles de fer de 2 à 12 mm découpées au chalumeau, Lardera jette dans un coin les rebuts (dont il ne réutilisera, à la rigueur, qu'une petite forme circulaire de cuivre pour la plaquer comme une joue sur un profil en fer), et passe du chalumeau à découper au chalumeau à souder, auquel il peut adapter toute une gamme de becs. Et c'est ici qu'intervient toute la technique de la soudure, multiforme, difficile, dangereuse, dont certains aspects, par exemple la soudure du fer et du cuivre, posent des problèmes ardus : soudure autogène oxyacétylénique ou soudure à l'arc électrique, soudure « positive » plus ou moins subtile selon les métaux d'apport utilisés : fer pour le fer, cuivre pour le cuivre et pour fer et cuivre.

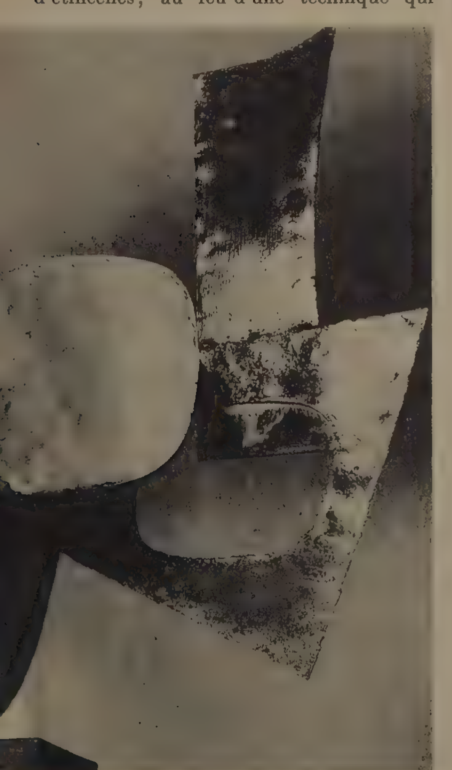
Alors le thème médité s'inscrit dans les trois dimensions au milieu d'une gerbe d'étincelles ; au feu d'une technique qui ne permet ni le hâtif, ni le repentir. Lardera a-t-il des projets ? Bien entendu. Un accident récent lui a même donné l'occasion d'y réfléchir. En déplaçant une de ses œuvres, il s'est déplacé une vertèbre. Aux antipodes de l'artiste de chevalet, il lui faut haler, hisser, mouvoir seul ses plus pesantes sculptures (alors qu'en voyage, assure-t-il, il rechigne à porter des valises), fabriquer lui-même certains de ses outils (alors que chez lui, à l'entendre, impossible de lui faire planter un clou). Il côtoie tout le jour ses inquiétantes bouteilles d'oxygène sous pression, maniant ses lourdes tôles aux arêtes tranchantes, les découpant au chalumeau les yeux protégés de la flamme par des masques à la Fantômas (voir page 43).

Donc, obligé de s'aliter quelques jours dans la position pétrifiée de ces gisants de Saint-Denis si contraires à l'esprit de sa sculpture, il a eu tout le loisir de penser à ses prochaines expositions. A celle, notamment, qui doit se tenir prochainement au Musée de Krefeld, en Rhénanie. Ce musée, construit il y a trente ans par Mies van der Rohe, a déjà abrité un ensemble de ses sculptures en 1956. Pour 1958 est prévue une exposition à Munich et pour 1959 une autre à New York. Il est difficile de faire préciser ses intentions à l'intéressé. Mais, assure-t-il, « une infinité de choses neuves viendront ». Lardera n'envisage aucunement de s'enfermer dans les sectionnements perpendiculaires, dans les grands stabiles aux arêtes dentelées avec formes annulaires à la clef qui l'ont accaparé ces dernières années et dont *Rythme héroïque 1* (fer, 1953) ou *Colloque 3* (fer et cuivre, 1955) sont de typiques exemples. Il n'est pas davantage question pour lui d'en rester à ses travaux plus récents encore : agencements de moyen format et de peu d'épaisseur, presque traités dans le plan, faits pour le mur, et thèmes précieux multidimensionnels, d'encombrement également réduit, petits buissons de métal hirsutes, ou plus calmes, évoquant — pour résumer — girouettes, compas, sextants, radars. Les témoins de ses débuts à Paris se demandent d'ailleurs quel démon le pousse, aujourd'hui qu'il dispose d'un atelier spacieux, à donner dans les petites tailles. Ils se souviennent de son premier atelier parisien, proche de la rue de la Convention, si minuscule qu'il devait ouvrir la porte et sortir sur le palier pour considérer son travail, et de celui de Montmartre, au deuxième étage, où il entreprenait de véritables Babel dont il trimbalait les éléments dans l'escalier au grand dam des voisins pour les assembler pratiquement dans la rue.

(Suite en page 70.)



Occasion dramatique n° 4. *1953. Fer et fer cuivré. 60 × 35 cm. Musée d'Art Moderne, Bruxelles.*





En un temps où le néon n'existait pas, artisans et boutiquiers faisaient peindre leurs enseignes par les meilleurs artistes

« Peintres d'enseignes ! » ce qualificatif désigne habituellement de simples barbouilleurs, plus proches des peintres en bâtiments que des artistes. Pourtant, jusque vers le milieu du XVIIe siècle, les plus grands maîtres ne dédaignaient pas de peindre des bannières, des écussons, des bois de lance et des lambris. De nombreux documents l'attestent. S'ils ne peignaient guère d'enseignes, c'est qu'elles étaient le plus souvent sculptées dans le bois ou la pierre, ou l'œuvre des serruriers forgeant le fer. La plupart des artisans et des marchands se contentaient d'ailleurs d'images grossières et peu coûteuses, dont le calembour et le rébus faisaient tous les frais. Mais si, par hasard, quelque boutiquier eût consenti à payer une enseigne peinte le prix d'un tableau, nul artiste n'aurait dédaigné une telle commande. Les deux frères Holbein, Hans le jeune et Ambrosius, qui peignaient bien les façades des maisons, firent deux enseignes pour un maître d'école (voir ci-dessous et page ci-contre). Et le Caravage, dit-on, régla de cette manière ses dettes au cabaret.

De tels travaux ne furent méprisés qu'à partir du moment où s'établit la hiérarchie des genres. Lorsqu'en 1648 la fondation de l'Académie Royale eut privé l'ancienne « Maîtrise » de ses éléments les meilleurs, d'excellents peintres en restèrent pourtant membres, continuant d'appartenir au même « métier » que les doreurs, les décorateurs de carrosses et les peintres en bâtiments. La distinction entre artistes et artisans date de ce temps.

Imbus de leur supériorité, les académiciens abandonnèrent aux maîtres-peintres les tâches jugées inférieures. Ceux de ces derniers qui briguaient l'Académie les imitèrent. La peinture d'enseignes resta le domaine des fabricants d'imagerie à bon marché, copistes et souvent aussi brocanteurs, dont les boutiques occupaient les maisons du Pont Notre-Dame. Il arrivait néanmoins à ces derniers d'employer, à peindre des copies ou à rapetasser de vieilles toiles, des débutants pleins de promesses et qui un jour devinrent des maîtres. Ainsi Watteau, âgé de dix-sept ans, répétait de mémoire un Saint Nicolas, pour un de ces entrepreneurs d'images pieuses, et sans doute peignit-il aussi des enseignes chez Audran comme chez Gillot.

Il n'y a, en effet, ni grands genres, ni genres secondaires, mais seulement de belles œuvres et de médiocres. Malgré les usages établis, d'excellents artistes, en leur jeunesse, peignirent une ou deux enseignes, et parfois même, devenus célèbres, s'y amusèrent à l'occasion. Ainsi Watteau, académicien et au faîte du talent, prenait une dernière fois son pinceau et, pour la boutique de son ami Gersaint, encadreur et marchand de

Sous le titre, Gustave Courbet : Enseigne du Café du Soleil. *Musée de Nyon. Ci-dessous, Hans Holbein le jeune :* Enseigne d'un maître d'école. *1516. Détail. Musée de Bâle.*



Wer Jemandt hie Der gern welt lernen Dütſch ſchriben und läſen
uß dem aller kürtziſten grundt Den Jeman erdencken kan Do durch
ein Jeder der vor nit ein buchſtaben kan Der mag kürtzlich und bald
begriffen ein grundt do durch er mag von jm ſelbs lernen ſin ſchuld
uff ſchribē und läſen und wer es nit gelernen kan ſo ungeſchickt
were Den will ich um̄ nüt und vergeben glert haben und gantz nüt
von jm zů lon nem̄en er ſig wer er well burger oder hantwercks ge
ſellen frouwen und junckfrouwen wer ſin bedarff der kum̄ har jn der
wirt drüwlich glert um̄ ein zimlichen lon · aber die jungē knabē
und meitlin noch den fronualten wie gewonheit iſt · 1 5 1 6 ·



Ambrosius Holbein : Enseigne d'un maître d'école. *1516. Musée de Bâle.*

tableaux, brossait sa fameuse enseigne (voir page 50). Cette vaste toile, peinte en huit matinées, son chef-d'œuvre peut-être et certainement l'un des chefs-d'œuvre de l'art français, donne ses lettres de noblesse au genre le plus méprisé. En face d'un tel exemple, quel artiste pourrait rougir de peindre une enseigne ?

On en connaît pourtant fort peu aujourd'hui qui soient œuvres de peintres renommés. Presque toutes ont disparu et quelques-unes n'ont échappé à l'oubli que pour avoir été gravées ou citées par quelque biographe contemporain de l'auteur. Bien rares en effet les enseignes qui, comme celle de Gersaint ou celle d'un chirurgien-barbier, par Chardin, furent remarquées et acquises par des amateurs. Les autres, fussent-elles fort belles, et c'était l'infime exception, durent souffrir des intempéries, être périodiquement « rafraîchies » par des barbouilleurs, sacrifiées lors d'un changement de commerce. Il n'est pas impossible qu'aujourd'hui, encadrées comme des tableaux et accrochées aux cimaises des musées, elles défient notre perspicacité. Ainsi en advint-il de tant de « devants de foyer », transformés en dessus de portes ou en toiles de chevalet, au mépris de toute logique.

Le nombre des enseignes peintes semble s'être beaucoup accru au début du XVIIIe siècle, par rapport à celui des enseignes de fer forgé. En effet, par diverses réglementations, les lieutenants de police s'efforcèrent de remédier à l'abus des enseignes « en potence », suspendues perpendiculairement aux façades des maisons, et qui, par leur nombre, obscurcissaient la rue et causaient des accidents. Ces interdictions n'aboutirent jamais à leur suppression totale, mais incitèrent pourtant bien des marchands à les remplacer par des tableaux accrochés sous les auvents de leurs boutiques et fortement inclinés vers le sol. Ainsi ces enseignes « en plafond » étaient-elles protégées de la pluie et mieux lisibles pour les passants.

Toutes les enseignes peintes « en plafond » étaient beaucoup plus larges que hautes. Le type le plus courant, au



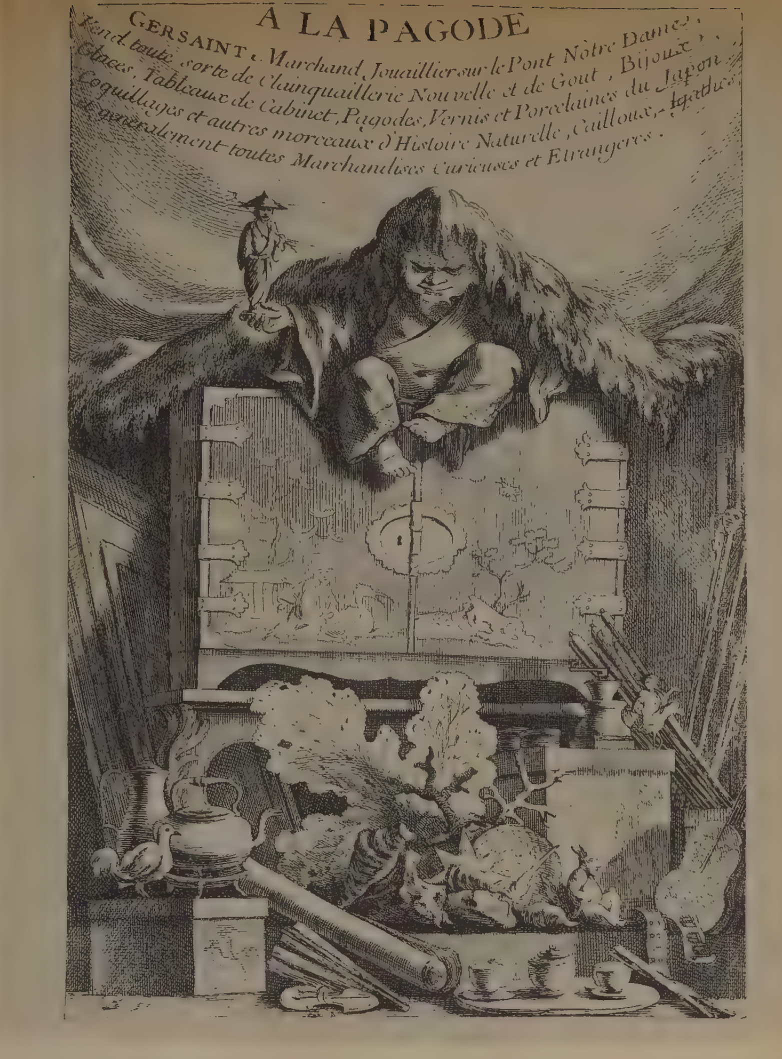
Enseigne anonyme. Musée de Narbonne.

Watteau : L'enseigne de Gersaint. *Toile. 182×307 cm. 1720. Musée de Berlin. Dans l'arcade de la boutique de Gersaint, rue du Pont Notre-Dame, l'enseigne prenait la forme d'une demi-lune. La trace de cette présentation, accentuée sur notre document, est encore visible sur la toile.*

XVIIIe siècle, mesure environ deux mètres cinquante à trois mètres de large, sur un mètre ou un mètre vingt de haut. Il arrive aussi que la composition, plus allongée encore, atteigne, pour la même hauteur, jusqu'à quatre mètres de large. Certaines boutiques enfin s'inscrivant dans des arcades, l'enseigne avait la forme d'une « lunette ». Ce fut certainement le cas de l'enseigne de Gersaint, dans son état primitif. M. Louis Réau a le premier rappelé que les maisons du Pont Notre-Dame avaient toutes leur rez-de-chaussée en arcade et supposé que la toile de Watteau, conservée à Potsdam, rectangulaire aujourd'hui, était à l'origine en demi-lune. Plus exactement distingue-t-on, en effet, sur la toile un tracé en anse de panier qui semble prouver que ses angles supérieurs étaient cachés par les deux écoinçons arrondis d'un cadre de boiserie, car la radiographie a montré qu'il n'y avait point eu de raccords ni d'adjonctions et que la toile était bien rectangulaire à l'origine. Par contre une bande de

A gauche, Enseigne anonyme pour une auberge. *Musée de Narbonne. Les enseignes pendantes, placées en potence perpendiculairement aux façades, étaient peintes sur leurs deux faces, également visibles. Le sujet choisi était généralement le même, avec une légère variante. On voit ici un nègre maîtrisant un cheval cabré. Sur le revers, c'est un Maure qui retient la bête. A droite, E. de Goncourt :* Enseigne d'un chirurgien-barbier, *gravée d'après une esquisse de Chardin (Bibl. Nat., Paris) On a perdu la trace de la peinture exécutée vers 1720 par Chardin pour la boutique d'un ami de son père. L'esquisse elle-même a brûlé en 1871 à l'Hôtel de Ville.*





F. Boucher : Carte-adresse de Gersaint, *gravée par Caylus. Gersaint, qui s'était mis à vendre, outre des tableaux, des objets d'Extrême-Orient, changea le nom de son magasin : « Au Grand Monarque » devint « A la Pagode ». Le marchand demanda alors à Boucher de lui dessiner la carte reproduite ici, et peut-être une enseigne représentant le même sujet.*

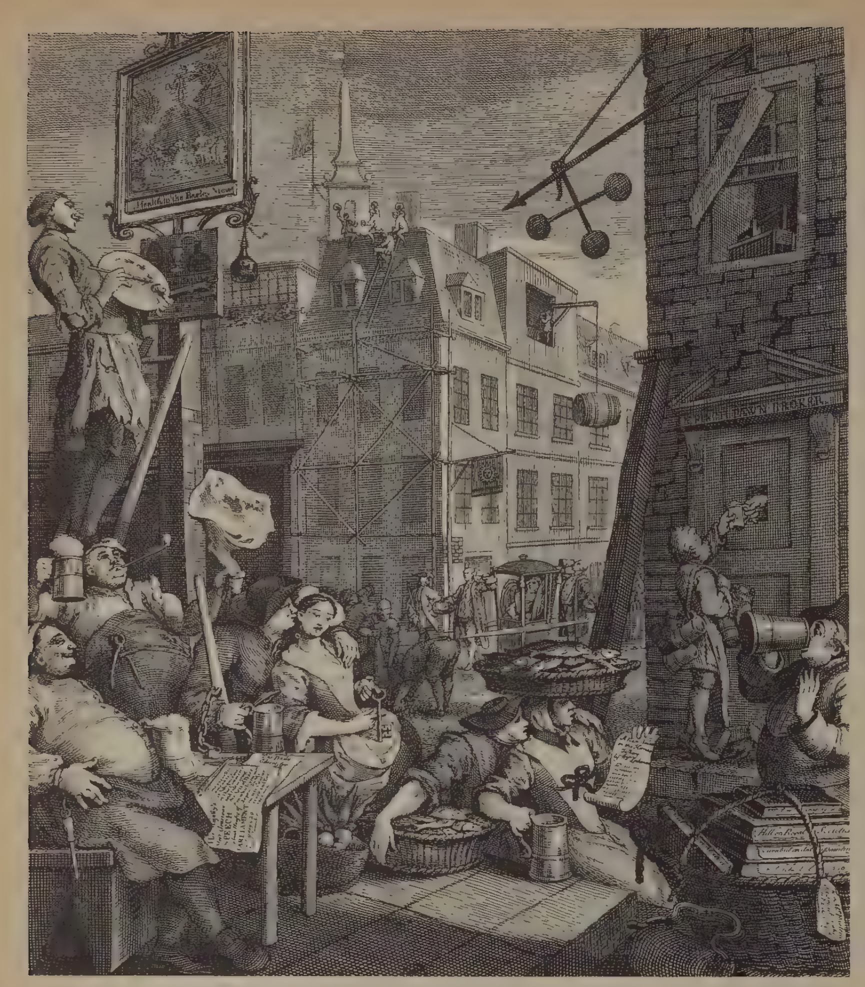
toile fut raccordée plus tard à son sommet, lui donnant une hauteur de 1 m. 82. On ne voit pas, de toutes façons, où elle eût pu être placée, sinon devant l'arcade surmontant la boutique. Ce n'était d'ailleurs point le dernier avatar du chef-d'œuvre, qui, ainsi agrandi, fut plus tard coupé en deux pendants (voir page ci-contre).

On peut être surpris qu'une enseigne représente la boutique même, ouverte sur la rue, ou l'intérieur de la boutique qu'elle surmonte. Ce point de vue s'explique en partie si l'on songe qu'au XVIIIe siècle les devantures n'étaient faites que de petites vitres assemblées dans des châssis et souvent protégées par de lourdes grilles en fer forgé. On ne voyait donc pas grand-chose de l'extérieur, d'autant que le soir les chandelles n'éclairaient guère. Le fait est que ce type d'enseigne peinte est très courant alors. Dans les cartons du Louvre sont conservés deux dessins à la sanguine, œuvres certaines de Watteau, vers 1709-1710. L'une d'elles au moins est un projet d'enseigne qui prouve que celle peinte pour Gersaint n'était pas le coup d'essai de l'artiste. Elle représente l'intérieur de la boutique d'un perruquier. Sa forme très allongée, les rideaux écartés aux extrémités formant portants, prouvent qu'il s'agit bien de l'esquisse d'une enseigne (voir page 53). Le second dessin, de moitié moins large, semble destiné à la boutique d'une marchande de modes, et sa disposition, avec un comptoir dont s'approchent d'élégantes clientes, annonce la partie droite de l'enseigne de Gersaint.

Mais Watteau fit sans doute d'autres œuvres de ce genre, car on a tout lieu de supposer que *L'Alliance des Arts et de la Musique*, composition en hauteur dans le style des « arabesques », fut peinte pour la façade d'un petit théâtre et que le fameux *Gilles* orna quelque baraque des Comédiens de la Foire.

L'aspect définitif qu'aurait pu présenter l'enseigne de perruquier projetée par Watteau serait évoqué de façon très voisine, si l'on retrouvait une vaste toile peinte en 1718 par François Le Moine, et dont on suit la trace au XIXe siècle. Elle existe donc certainement encore dans quelque collection privée. C'est une grande enseigne de 2 m. 25 de large, commandée à l'artiste, en sa jeunesse, par un perruquier d'Amiens et qui représentait également l'intérieur de sa boutique. A quelques personnages près, la description qu'en a laissé d'Argenville pourrait s'appliquer à la sanguine de Watteau. Mais l'œuvre de





W. Hogarth : Le Peintre d'enseigne. *Gravure. En Angleterre, comme en France, les boutiques, et surtout les auberges, s'ornaient au XVIIIe siècle, et s'ornent encore, d'enseignes parlantes très pittoresques. Hogarth en a souvent représenté dans ses œuvres évoquant des scènes de rues, des divertissements populaires, des réunions électorales.*

Le Moine est postérieure de huit ou neuf ans. Révélée en 1860, par Philippe Burty, à l'exposition des « Tableaux de l'Ecole française... tirés de collections d'amateurs », elle y fut d'abord attribuée à Watteau. Puis, Burty ayant découvert le texte d'Argenville, la rendit à son véritable auteur. Passée en vente en 1876, elle n'a pas reparu depuis lors. Cette coïncidence de sujet et d'attribution montre que l'art indépendant du début du XVIIIe siècle, dont Watteau est le représentant le plus typique, n'était point si éloigné de l'académisme, dont Le Moine, premier peintre du roi, sera le chef de file, que ces maîtres n'aient eu l'occasion de traiter, de façon presque identique, un même èhtme.

La boutique, vue de la rue, ou souvent même l'activité de la rue devant la boutique, est décidément le sujet favori des artistes du XVIIIe siècle, lorsqu'ils acceptent de peindre une enseigne. En voici d'autres exemples, sous forme de deux minuscules esquisses peintes vers 1700, par un artiste anonyme, en vue d'une composition destinée à décorer l'auvent d'un chapelier. Ces deux variantes d'un même projet montrent, au premier plan, des cavaliers dont l'un, un mousquetaire, descend de sa monture. Des passants, parmi lesquels un abbé, animent la chaussée. La boutique est figurée sans façade, comme les palais dans les miniatures médiévales; ouvriers et clients s'y affairent (voir page 54). Gustave Lebel, publiant ces esquisses, rappelle que le *Mercure Galant* de 1699 cite, rue Saint-Honoré, un fameux chapelier à l'enseigne « Au Mousquetaire ». Constatons que Largillierre était fils d'un chapelier du Pont Notre-Dame dont la boutique portait le même titre. Il serait bien tentant d'imaginer qu'il pût être l'auteur de ces petites esquisses et de l'enseigne qui en fut sans doute tirée, mais les dates ne semblent guère s'accommoder de cette hypothèse.

C'est encore un spectacle de la rue parisienne que montrait la grande enseigne perdue de Chardin. Il n'est point étonnant d'ailleurs que ce dernier, fils d'un menuisier connu, fabricant de billards pour la Cour, et appartenant donc au milieu des artisans-artistes, ait eu l'occasion d'exécuter des morceaux de ce genre, puisqu'il était à la fois spécialiste de natures mortes et de scènes de la vie quotidienne.

Tout jeune encore, vers 1720 environ, le temps où il étudiait chez Noël-Nicolas Coypel... « un chirurgien, ami de son père, demanda au jeune homme de lui faire un plafond ou enseigne pour mettre au-dessus de sa boutique. Il vouloit des instruments de son art, bistouris, trépans et autres. Mais ce n'étoit pas ce que le jeune Chardin se proposoit. A son insu, il y peignit une nombreuse composition de figures. Le sujet étoit



Le Bœuf à la mode. *Gravure de Ruotte, d'après l'enseigne peinte par Swagers pour un célèbre restaurant de la rue de Valois.*

Le Jeu de Paris en miniature. *1804. La vogue des enseignes peintes fut telle au début du XIXe siècle qu'elle inspira les motifs d'un nouveau jeu de cartes, des vignettes pour boîtes de bonbon, et même une variante du jeu de l'Oie,* le Jeu de Paris en miniature *reproduit ici. On y voit « la peinture fidèle des plus belles enseignes de Paris » ainsi que « le dessin et l'ordre des boutiques et magasins les mieux ornés, et enfin l'adresse positive des rues et numéros des principaux marchands de Paris ».*

d'un homme blessé d'un coup d'épée, qu'on avoit apporté dans la boutique d'un chirurgien, qui visitoit sa playe pour le panser. Le Commissaire, le guet, les femmes et autres figures ornoient la scène, qui étoit composée avec beaucoup de feu et d'action. Ce tableau n'étoit que heurté, mais traitté avec beaucoup de goust et d'un effet très piquant... » A ce témoignage de Cochin, on peut ajouter celui du *Journal de Littérature, des Sciences et des Arts* où il est dit, dans un éloge publié à la mort de Chardin, que « ce tableau a été acheté fort cher depuis et appartient à M. Le Bas, graveur ».

A: Watteau : Projet d'enseigne pour la boutique d'un perruquier. *Vers 1710. Dessin à la sanguine. Musée du Louvre. Lorsque des réglementations de police restreignirent l'usage des enseignes « en potence », on y substitua des enseignes « en plafond », placées sous les auvents des boutiques et représentant généralement l'intérieur même du magasin. L'esquisse reproduite ici, l'enseigne de Gersaint, page 50, ou celle du chirurgien par Chardin, page 51, sont de ce type.*

L'enseigne, peinte sur bois, apparaît en effet à la vente de ce dernier, en 1783. Elle mesurait 72 cm. de haut, sur 4 m. 46 de large. Puis on perd sa trace. La composition en est heureusement connue. L'esquisse peinte de ce morceau avait été recueillie dans la collection Laperlier. Acquise en 1867 par la Ville de Paris pour le futur Musée Carnavalet, elle brûla en 1871 avec l'Hôtel de Ville. Mais Jules de Goncourt avait eu le temps d'en exécuter la fort belle gravure ici reproduite (voir pages 50-51). Quant à l'enseigne même, rien ne prouve qu'elle soit détruite et ne puisse réapparaître un jour.

Il faut en revenir à la boutique de Gersaint à propos d'une enseigne que, peut-être, Boucher aurait peint pour elle. Ayant vendu à M. de Julienne l'œuvre de Watteau, le marchand allait, quelques années plus tard, changer l'ancien nom de sa boutique « Au grand Monarque », contre celui : « A la Pagode ». En effet, les curiosités d'Extrême-Orient formaient maintenant une partie



de son commerce. Boucher dessina pour lui une carte-adresse, qui fut gravée par Caylus. On y voit un « magot », perché sur un cabinet de laque, et, au premier plan, des coquilles rares, des porcelaines et autres curiosités exotiques (voir page 51).

Quand Dacier et Vuaflart écrivent : « Boucher dessine pour Gersaint l'enseigne « A la Pagode », ils confondent enseigne et carte-adresse. Mais, sans le



Esquisse anonyme pour l'enseigne d'un chapelier : Au Mousquetaire. *Vers 1700.*

vouloir, peut-être ont-ils raison. En effet, une aquarelle du peintre suédois Friberg, conservée au château de Fulleroe, montre la comtesse Tessin assise dans son boudoir, dont la cheminée est surmontée d'une peinture en hauteur, occupant tout l'espace, de la tablette au plafond. Cette peinture offre exactement la composition de la gravure « A la Pagode », à cette différence près qu'un amour, sortant d'un œil-de-bœuf et écartant un rideau, la surmonte. Faut-il imaginer que cette vaste toile n'était autre qu'une enseigne peinte par Boucher pour la boutique de Gersaint, enseigne qui aurait été acquise ensuite par le comte Tessin, grand ami du peintre, et ambassadeur de Suède à Paris à cette époque ? Si cette hypothèse se révélait exacte, on pourrait supposer que l'amour fut ajouté pour agrandir la toile aux dimensions nécessaires à atteindre le plafond du boudoir de Fulleroe.

On a prétendu aussi que Boucher aurait peint l'enseigne du Café du Parnasse, quai de l'Ecole, mais nous n'avons pu découvrir la source de cette tradition, rapportée par divers auteurs. Pas davantage, nous n'avons pu retrouver ni gravure, ni description d'une enseigne peinte par Greuze, à la suite du succès que l'opéra-comique de Marmontel et Grétry, *le Huron*, venait de remporter à la Comédie Italienne. Le peintre, ami du musicien, eut l'idée de peindre ce Huron fumant sa pipe, comme enseigne pour la boutique, proche de ce théâtre, du marchand de tabac Nicolle.

A partir de la révolution de 1789, le type d'enseigne « descriptive » se fait plus rare. Les peintres illustrent de façon précise le nom de la boutique, de l'hôtellerie ou du cabaret. En 1794, le futur baron Gérard reçoit la commande d'une enseigne pendante pour l'auberge du Cheval Blanc, tenue par Leduc, sur la place du village de Montmorency. Sur chacune des deux faces d'un panneau de bois, suspendu à une potence, il peint simplement un cheval blanc. Fait très rare, l'enseigne se balance toujours à la même place, et l'hôtel n'a point changé de nom. Bien que différents auteurs l'aient attribuée à Gros ou à Géricault, la paternité de Gérard est garantie par une gravure illustrant le beau livre que François Gérard consacra plus tard à l'œuvre de son père. Une enseigne du même genre, représentant, d'un côté, un vigoureux cheval blanc maîtrisé par un Maure, et de l'autre par un nègre, appartient au Musée de Narbonne et, sans beaucoup de preuves, est attribuée à Salvator Rosa ou au Bourguignon (voir page 50).

Quelques recherches permettraient sans doute de retrouver des œuvres analogues, dans les petits villages de l'Ile-de-France fréquentés par les artistes romantiques et, autour de Fontainebleau, par le groupe des peintres de Barbizon. Ainsi Charlet, vers 1818, jeune et pauvre, payait son écot à Meudon dans la petite auberge des Trois Couronnes, en peignant sur les volets des lapins, des canards, des brioches et un homme debout qui montrait la porte de l'écurie. Géricault, au dire de son biographe Clément, aurait peint l'enseigne d'un maréchal-ferrant, au coin de la grand'rue de Rocquencourt et de la route de Saint-Germain-en-Laye. Elle était encore en place, paraît-il, en 1841. Sans doute, à moins qu'il ne s'agisse d'une confusion entre ces deux peintures, cette enseigne rappelait-elle celle que le même artiste avait exécutée dans sa jeunesse, pour un maréchal-ferrant de Rouen. Celle-ci est heureusement conservée aujourd'hui dans une collection privée. C'est déjà un fort beau morceau, plein de fougue et de lumière, peint sur l'assemblage de trois grosses planches (voir page 55).

Revenons à Paris pour tenter d'y résoudre l'histoire, fort embrouillée, de l'enseigne « Au Gourmand », peinte pour le magasin de comestibles Corcellet, alors situé sous les galeries du Palais-Royal. On en connaît deux exemplaires, de composition analogue, mais avec de notables différences. L'une, conservée à Carnavalet, est une œuvre anonyme, peinte sur bois, en forme de demi-lune, puisqu'elle s'encastrait exactement, au-dessus de la devanture de la boutique, sous l'une des arcades des galeries.

(Suite en page 69.)

Géricault : Enseigne pour un maréchal-ferrant. *118×102 cm. Coll. part., Paris. C'est à Rouen, sur la porte même de l'artisan, que le jeune Géricault exécuta cette peinture.* ▶





Macdonald-Wright: Synchromie. *1914. Coll. part. U.S.A.*

Synchromies

PAR MICHEL SEUPHOR

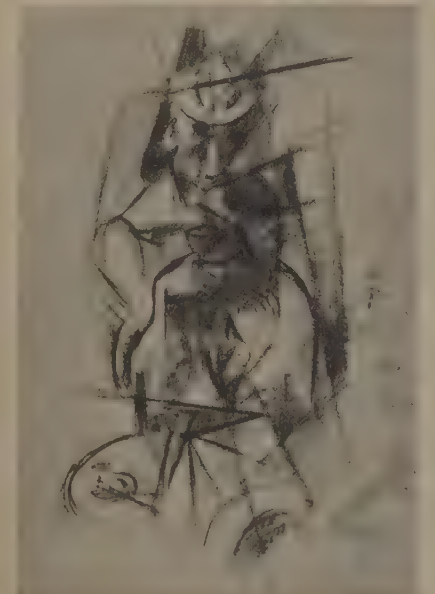
A l'époque héroïque de l'art abstrait, deux Américains fondèrent à Paris le mouvement synchromiste, une des manifestations peu connues de l'effervescence artistique contemporaine

Les quatre ou cinq années qui ont précédé la première guerre mondiale demeureront, pour l'histoire de l'art moderne, une mine inépuisable. On ne se lassera jamais d'en exhumer les œuvres, qu'il s'agisse de celles qui eurent un succès de scandale ou de celles qui passèrent inaperçues. Le monde tourne toujours dans le même sens et il en va des jours passés comme des jours présents : beaucoup étonne qui n'étonnera plus, beaucoup est à demi caché qui sera mis en pleine lumière.

En pleine lumière, il convient de mettre aujourd'hui les synchromistes américains : Morgan Russell et Stanton Macdonald-Wright. Très jeunes encore, ils se sont rencontrés à Paris en 1912 — le premier avait alors vingt-six ans, le second vingt-deux —, ils confrontèrent œuvres et idées, qui semblent avoir été dès l'abord très voisines, et décidèrent de marcher côte à côte sous le nom de synchromistes.

Macdonald-Wright, issu d'une famille d'origine hollandaise (van Vranken), était arrivé à Paris en 1907 et y avait fréquenté les Beaux-Arts, l'Académie Julian et la Sorbonne ; Morgan Russell était arrivé un an plus tôt, il avait travaillé avec Robert Henri (qui exposait à New York en 1908 avec les « ash can painters », école réaliste américaine appelée par les critiques « peintres de poubelles ») et avec Matisse. « Matisse m'instruisait avec beaucoup de bienveillance, dit Russell, et comme il m'invitait souvent à des réunions dans sa maison, j'avais la bonne aubaine d'écouter parler des personnalités éminentes de l'art et de la littérature. C'est ainsi que je me familiarisai avec les facultés critiques et les autres habitudes mentales qui caractérisent l'élite française. Pour mon avantage, j'avais acquis une bonne connaissance de la langue française, chose que je recommande en premier lieu à quiconque désire tirer profit de la culture française. »

Ce *profit* fut très grand pour les deux synchromistes et très rapide, car dès 1913 leur originalité est incontestable, la clarté de leurs idées surprenante. Il semble évident que leurs plus proches parentés esthétiques sont Delaunay, Kupka et Picabia, ces peintres qu'Apollinaire appelait orphistes dans son livre publié précisément en 1913. Et c'est bien aux orphistes, en effet, que les deux Américains s'en prennent dans la préface de leur exposition chez Bernheim jeune, en octobre-novembre 1913, tant il est vrai que c'est à l'intérieur d'une même famille que la différence des caractères s'accuse le plus. Pourtant les affinités extérieures ne sont pas récusables : la *Procession à Séville* (1912) de Picabia et ses grands tableaux de 1913, *Udnie* surtout, peuvent être rapprochés de certaines œuvres de Morgan Russell quant aux formes clés qui les composent. D'autre part, le lyrisme de la couleur dans les œuvres de Delaunay de 1912 et 1913, visibles dans les salons, n'a certainement pas manqué d'impressionner la rétine des deux jeunes peintres, d'agacer leurs idées. Parlant de l'orphisme, c'est-à-dire en tout premier lieu de Delaunay, ils disent : « Une ressemblance superficielle entre les œuvres de cette école et une toile synchromiste exposée au dernier Salon des Indépendants a permis à certains critiques de les confondre : c'était prendre un tigre pour un zèbre, sous prétexte que tous deux ont un pelage rayé. » Leur grande affaire, c'est la couleur (comme pour Delaunay, Léger, Kandinsky), mais ils trouvent tous les efforts faits en ce sens par les impressionnistes, les futuristes et les cubistes « secondaires et superficiels », car « la couleur s'étala mince sur des compositions impuissantes à évoquer des volumes, et, loin de réaliser sa fonction, qui est de susciter une émotion qualitative, il semble qu'elle ne soupçonnât pas son rôle essentiel ». Plus loin, toujours dans la même préface, ils précisent leurs intentions : « Nous rêvons pour la couleur une plus noble besogne. C'est la qualité même de la forme que nous prétendons exprimer et révéler par elle, et pour la première fois, ici, la couleur apparaît dans ce rôle. Il incombe aux peintres



Macdonald-Wright : Au Café. *Dessin. 1914. La silhouette est traitée en prismes et en rayons selon une technique qui présente certaines analogies avec celle des cubistes.*



Stanton Macdonald-Wright photographié à Paris en 1912, l'année même où il fonda, avec son compatriote Morgan Russell le mouvement synchromiste qu'on peut rapprocher de l'orphisme de Robert Delaunay.

Macdonald-Wright : Synchromie orientale en bleu-vert. *Huile. 1918. 90×128,5 cm. Whitney Museum of American Art, New York.*

d'approfondir les rapports mystérieux entre la couleur et la forme, entre les couleurs et les caractères de la forme. » Et ils terminent par cet envoi : « Un art peut naître qui dépasserait en puissance émotionnelle la peinture contemporaine comme l'orchestre moderne distance le vieux solo de clavecin. Précurseurs, nous aurons apporté à de vagues pressentiments et à de plus vagues besoins quelque chose de tangible et de concret et montré dans quelle direction doivent s'orienter les efforts. » Superbe ? Outrecuidance ? Pas le moins du monde, à mon sens. Les quarante-quatre ans qui ont passé depuis lors ont donné raison aux synchromistes, et s'ils se sont eux-mêmes détournés de la foi de leur jeunesse, l'aspect de la peinture contemporaine montre assez à quel point les deux Américains, et le milieu historique auquel ils appartiennent, ont été *pères*.

Si les synchromistes veulent se distinguer de leurs contemporains par le radicalisme de leur conception, ils n'ont pas moins chacun leur propre caractère. Dans l'ensemble, on pourrait dire que Russell a plus d'expression, Wright plus de sentiment. Russell semble vouloir suivre les exigences de la matière première qu'il emploie, Wright ne renonce pas à une préemption de l'imagination poétique. Ecoutons Morgan Russell : « On entend souvent les pein-



Vers 1919, Macdonald-Wright abandonna ses recherches abstraites pour revenir à la figuration. Ses œuvres conventionnelles et académiques d'alors sont loin de valoir celles des époques précédentes. En 1953, l'artiste se remit à travailler dans le style synchromiste. Synchromie Yin *(1930. Huile. 85×100 cm.), ci-contre, reflète l'influence de l'art japonais qui fut un des pôles d'attraction du peintre.*

tres dire qu'ils travaillent la forme d'abord, avec l'espoir d'arriver à la couleur ensuite. Il me semble qu'il faut adopter le procédé inverse. Dans l'œuvre en question *(Synchromie en bleu foncé)*, j'ai travaillé uniquement la couleur, ses rythmes, ses contrastes et certaines directions motivées par les masses de couleur. On n'y trouve pas de sujet au sens ordinaire du mot : son sujet est le *bleu foncé*(...) Comme on voit, je sacrifie le riche héritage des belles habitudes du dessin. En revanche, je cours l'heureuse chance de tomber sur quelques-unes des correspondances existant entre la réalité et nos sensations de couleur. C'est d'un ensemble de couleurs s'équilibrant autour d'une couleur génératrice que doit jaillir la forme. » La forme n'est donc nullement condamnée, comme chez certains de nos peintres actuels ; elle naît de la vie même des couleurs, de leurs volontés autonomes et des oppositions que celles-ci appellent naturellement. Les *contrastes simultanés*, dirait Delaunay. Mais les couleurs ont, ici, moins de grâce que chez Delaunay, elles ne rêvent pas sur elles-mêmes mais agissent violemment sans nul souci de plaire ou de se civiliser.

Le cas de Macdonald-Wright est tout autre. Il place ses motifs résolument dans un espace pré-existant et ne renonce pas aux allusions — très subjectives — à la réalité. « Nous sommes incapables, dit-il, d'imaginer une forme qui ne soit pas le résultat de quelque contact de nos sens avec la nature. » Aussi trouve-t-on chez lui des figures, des paysages et des natures mortes encore reconnaissables, transposés en synchromies aux couleurs aussi franches que celles de Russell mais sans l'agressivité des formes de ce dernier. Les formes de Macdonald-Wright sont très adoucies, souvent voilées, comme parfois chez Jacques Villon. Une recherche de la nuance et du dégradé montre, chez lui, un besoin de raffinement spirituel qui devait, plus tard, le conduire à l'étude de la peinture orientale. Sa théorie des couleurs, très précise et très simple, n'est pas sans analogie avec la *Farbenlehre* de Gœthe, reprise et complétée par Kandinsky en 1912. Macdonald-Wright écrit : « L'espace s'exprime par un spectre étalé en quelque sorte dans le sens de la profondeur (...) Chaque couleur a une position qui lui est propre dans l'espace émotionnel et possède un caractère bien défini. Je conçois l'espace même comme doué d'une signification plastique s'exprimant par la couleur (...) On n'a jamais approfondi le rapport intime de la couleur avec la forme et l'espace. Dans la peinture contemporaine, comme dans l'ancienne, l'accouplement des couleurs avec les formes offre de perpétuelles contradictions qui deviendront d'autant plus pénibles que nos sens seront plus aiguisés ».

En 1953, Macdonald-Wright fit un long séjour au Japon pour y étudier la calligraphie et le bouddhisme Zen. A son retour, il peignit à nouveau des compositions synchromistes. La peinture ci-dessus, intitulée Deux Musiciennes, *date de 1954.*

Il se peut que les synchromistes ne furent pas exempts de présomption en se faisant juges de leurs contemporains. Je ne chercherai pas une excuse dans leur jeunesse, je prétends plutôt la trouver dans la qualité de leurs œuvres qui valent les meilleures de l'époque. Grâce à la distance temporelle nous voyons clairement comment ils s'y insèrent. Et nous constatons que, malgré leurs vives protestations, leurs préoccupations ne sont pas très différentes de celles de beaucoup de grands peintres de leur temps auxquels ils font du coude un peu violemment, je veux dire Léger, Delaunay, Kandinsky, Jawlenski et quelques autres.

Quelques dessins de Macdonald-Wright qui restent de cette époque montrent une analyse des figures par rayons et par prismes très semblable à celle que les cubistes inaugurèrent. Il n'en va pas différemment pour Morgan Russell. On peut suivre sur des suites de dessins la progressive désintégration du sujet jusqu'au thème abstrait qui ne sera plus qu'un rapport de forces.



Orientaliste averti, Macdonald-Wright est un disciple assidu du bouddhisme Zen. Le voici dans la maison qu'il s'est fait bâtir en Californie sur le modèle des maisons japonaises.

Morgan Russell : Synchromie en quatre parties. *1914-1915. Coll. part., U.S.A.*

En marge d'une de ces esquisses, le peintre a écrit en français : « C'est exprès qu'il n'y a pas de sujet (image), c'est pour exalter d'autres régions de l'esprit ». Magnifique et simple synthèse de toutes les recherches abstraites de l'époque. Au même moment, le même événement a lieu dans l'esprit d'un Mondrian, d'un Kandinsky, d'un Delaunay, d'un Kupka, d'un Malevitch. Nous sommes d'autant plus surpris que Russell soit retourné sur ses pas quelques années plus tard pour se perdre dans une peinture illustrative où abondent les nus folâtres, les scènes bibliques dans le style de Maurice Denis et les désolantes crucifixions. Plein de foi et de bonne foi, Russell pense alors retrouver une tradition plus respectable et il s'exprime avec sévérité sur les peintres d'avant-garde, dénonçant leur « perversité », leur « exhibitionnisme ».

Jusqu'en 1946, Russell vécut presque continuellement en France, mais très retiré du monde des arts, dans un petit village de la Bourgogne. Puis il retourna dans son pays natal où il mourut en 1953, non sans avoir vu que le synchromisme était plus près de la tradition véritable que ce qu'il avait adoré ensuite.

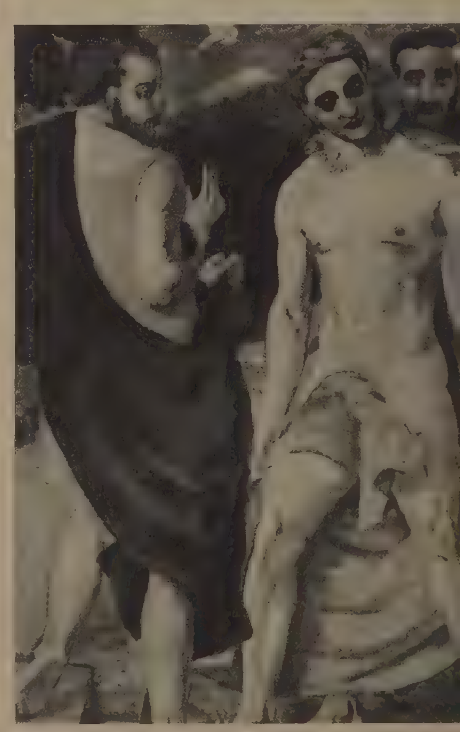
Revenons maintenant à Macdonald-Wright. Rentré aux Etats-Unis en 1916, il s'y trouva complètement isolé et, après une exposition chez Stieglitz, à New York, retourna lui aussi, vers 1919, à la peinture figurative. Il quitta New York pour la Californie où ses études, insensiblement, le conduisirent à la pensée et aux arts orientaux, « débarrassé, chemin faisant, de mon goût pour la forme grecque ». S'il ne cessa jamais de peindre, il le fit sans suivre aucune théorie, essayant de tout, ne s'arrêtant à rien « mais aussi, dit-il lui-même, sans trouver la moindre satisfaction ». Il donna des conférences dans diverses universités américaines, principalement sur l'art oriental, et vécut au Japon en 1937, puis de nouveau en 1952-1953, pour y étudier la calligraphie chinoise et le bouddhisme Zen. « A la fin de 1953, à l'âge de soixante-trois ans, m'étant enfin libéré du poids des idées antérieures, je me sentis sur la voie des qualités d'art qui pourraient m'être propres. Je veux dire que j'avais jeté par-dessus bord mes conceptions anciennes et que j'étais prêt à peindre mes meilleures œuvres. »

Mais quelle est notre surprise en voyant les toiles que Macdonald-Wright a peintes depuis 1953 ! Ce sont de nouvelles synchromies ! Simplement plus fraîches que les premières, non encore mûries dans le grenier de l'histoire. Ces nouvelles synchromies sont peut-être plus cosmiques que les anciennes, plus poétiques aussi, mais elles sont plastiques avant tout et leur exaltante spatialité ne contient aucune allusion littéraire ou figurative. Fraîcheur, jeunesse, joie de vivre, tels sont les qualificatifs qui leur conviennent.

Ses conférences et ses articles ont donné à Macdonald-Wright une solide réputation d'orientaliste aux Etats-Unis et au Japon (où il fit un troisième séjour en 1956). Il habite, toujours en Californie, une maison remplie de pièces rares.

« J'étudie le bouddhisme Zen depuis vingt ans », m'a dit Stanton Macdonald-Wright, « mais je ne sais à peu près rien du bouddhisme Zen » — ce qui me semble très zen et très sage. Aussi ce peintre penseur est-il un homme extrêmement attachant. Il ne m'était pas très facile, à l'abord, de deviner la grande science derrière l'éventail de la simplicité enjouée. Mais il n'y a pas de plus belle rencontre que celle d'un homme qui ne sait pas ce qu'il sait. Ni de plus rare.

On peut rappeler en passant que, depuis les premiers voyages asiatiques de Mark Tobey et de Macdonald-Wright, avant la dernière guerre mondiale, l'influence de la pensée bouddhiste s'est beaucoup développée dans le domaine des arts et, singulièrement, depuis quelques années, par le bouddhisme Zen, d'origine chinoise. La pénétration s'est faite surtout par les peintres du milieu californien, mais elle s'étend aussi à la zone de New York d'où, par les livres de Suzuki, elle a bondi en Europe.



Après quelques années de recherches abstraites, Russell abandonna définitivement le synchromisme et se mit à peindre des natures-mortes, des figures et, enfin, des scènes religieuses dont la qualité plastique laisse à désirer. Ci-contre : Le Baptême du Christ et saint André, *exécuté entre 1940 et 1949.*

Morgan Russell et sa femme devant le tableau Synchromie to form *datant de 1914. La photographie a été prise au moment où l'on emportait la toile pour l'exposition « Abstract Painting and Sculpture in America », au Musée d'Art Moderne de New York, en 1951.*

Le caractère de Russell tranchait vivement sur celui de son co-équipier. « Russell était un homme secret, m'écrit Macdonald-Wright, et qui ne se livrait à personne. Bien que je l'aie connu mieux que quiconque, je n'ai jamais rien su de ses affaires privées. » J'ai rencontré Russell à New York en janvier 1951, devant sa grande *Synchromie to form*, peinte au cours de l'hiver 1913-1914 et qui figura au Salon des Indépendants de 1914. Petit de taille, d'un abord cordial, même parfois rieur, on le sentait réticent, maladroit à vaincre une vieille timidité enkystée. Derrière ces défenses on devinait aisément l'immense réserve de sensibilité intacte.

Deux autres peintres abstraits américains étaient actifs à Paris à la même époque : Bruce et Price. Ils semblent avoir été, beaucoup plus que les synchromistes, les familiers de Robert Delaunay.

Patrick Henry Bruce était né en 1880, en Virginie, comme Macdonald-Wright, mais de parents écossais. Il travailla dans l'atelier de Matisse à la même époque que Russell et exposa des toiles abstraites au Salon des Indépendants de 1914. Fort enclin à la mélancolie, il détruisit la plupart de ses œuvres dans une crise de désespoir, à Paris, vers 1932.

Quant à Price, il n'a pas laissé d'autres traces, semble-t-il, que la reproduction, dans la revue *Montjoie*, d'une œuvre apparemment très proche d'inspiration des disques simultanés de Robert Delaunay.

On voit que l'Amérique, qui depuis une dizaine d'années joue un rôle si important dans le déploiement mondial de l'art abstrait, était présente à Paris dans les temps héroïques. C'est une fraction de l'histoire de l'art dont on a déjà beaucoup parlé et qui, elle, n'a pas dit son dernier mot. Quant à moi, je pense que nous ne couperons jamais assez de lauriers pour ces peintres souvent très jeunes — cubistes, orphistes, synchromistes... — qui, avant août 1914, avaient établi les fondements de l'art du siècle, un art dont les développements n'auront pas de fin. *M.S.*

Si vous voulez en savoir davantage

Il n'existe pratiquement pas de documentation sur le mouvement synchromiste. L'auteur de cet article en a parlé dans son ouvrage : « L'Art abstrait, ses origines, ses premiers maîtres » (Maeght, Paris, 1949) et dans le « Dictionnaire de la peinture abstraite » (Hazan, Paris, 1957).



Amedeo Modigliani : Portrait de Morgan Russell. *1918. Coll. particulière, Australie.*

Le Marché des arts

I. LES VENTES A PARIS

par Georges de Lastic Saint-Jal

Un certain nombre de vacations importantes à l'Hôtel Drouot permirent au mois de novembre de relever des enchères intéressantes, préludant aux ventes de la Galerie Charpentier qui ne commencèrent que les premiers jours de décembre.

Le 15 novembre, Me Benoist vendait de très belles estampes avec le concours de M. et Mlle Cailac. Une *Vue du Salon du Louvre en l'année 1753*, par Gabriel de Saint-Aubin fit 135 000 francs ; les six planches de Saint-Aubin l'aîné, *Essay de papillonneries humaines* (Ier état), firent 160 000 francs ; du même artiste, *Laban cherchant ses dieux*, épreuve avec retouches à la plume (ancienne collection Goncourt), fit 220 000 francs. Par Degas, *Au Louvre : la peinture* (Mary Cassatt) et *Au Louvre : Musée des Antiques* (4e état) firent 210 000 et 240 000 francs. Enfin, signalons *Aux Ambassadeurs* par Toulouse-Lautrec, épreuve en couleurs, signée : 250 000 francs.

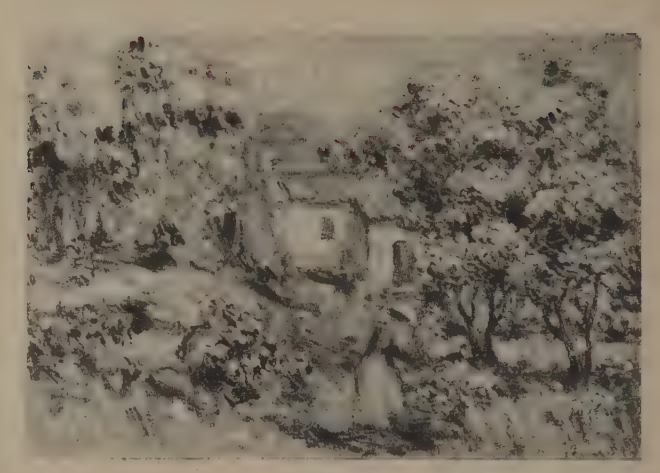
Le 19 novembre, Me Laurin, assisté de M. Arna, dirigeait une importante vente d'autographes parmi lesquels les Archives exercèrent plusieurs fois leur droit de préemption. Une lettre de *Fouquier-Tinville* fit 110 000 francs ; un manuscrit de l'expédition des Anglais sur Walcheren, Flessingue et Anvers en 1809 : 261 000 francs. Une longue lettre de l'*Impératrice Joséphine* à son fils Eugène de Beauharnais : 200 000 francs ; une lettre de Lavoisier : 256 000 francs et plusieurs lettres de *Napoléon Ier* : 103 000 et 111 000 francs.

Le 25 novembre, Me Laurin vendait 910 000 francs quatre fauteuils Régence recouverts de tapisserie à pavots assez fortement restaurée.

Le 27 novembre, Me Rheims, assisté de MM. Roudillon et Beurdeley, vendait des objets d'art de haute époque et d'Extrême-Orient. Deux fortes enchères : une statuette de vierge en bois sculpté polychrome (Flandres, ateliers de Malines, début du XVIe siècle) : 242 000 francs et un manuscrit hébreu sur vélin, le *Livre de Pâques* (Hagada), XVIIIe siècle, orné de 17 sépias : 465 000 francs.



Berthe Morisot : Femme dans la cour d'une ferme. *14×22,5 cm. Cette petite gouache appartenant à la collection Tony Mayer a été payée 1 410 000 francs, le 3 décembre, Galerie Charpentier à Paris.*

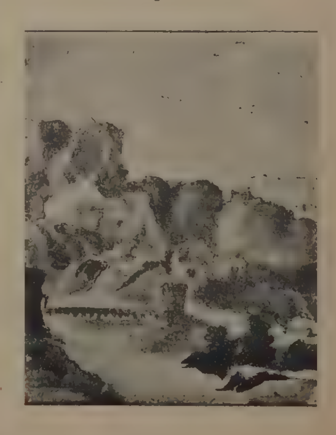


Renoir : Paysage du Midi. *Huile. 25×36 cm. Vendue le 3 décembre, Galerie Charpentier à Paris, cette toile a fait 4 360 000 francs.*

Le même jour, Me Bellier, assisté de M. et Mlle Cailac, obtenait 302 000 francs du *Jockey* de Toulouse-Lautrec, épreuve en couleurs sur Chine, et 500 000 francs d'une peinture de Sérusier, *Bretonne agenouillée sur l'herbe* (Pont-Aven, 1894) tandis que le *Bord de l'Orne* (Clécy, août 1903) de Guillaumin montait jusqu'à 590 000 francs.

Le 2 décembre, Me Thullier, assisté de M. Jacques Dubourg, vendait trois peintures de Chagall peintes en Russie en 1914 et 1915. Elles appartenaient à la collection Kagan-Chabchay et quittèrent la Russie en 1922. *Au-dessus de la ville*, peint sur carton en 1915 fit 6 500 000 fr. *Maternité* et *La Cuisine*, peintes également sur carton et datées 1914, firent respectivement : 2 150 000 et 4 000 000 francs.

Alors qu'autrefois les ventes de collections appartenant à un seul amateur étaient fréquentes chaque saison, on peut remarquer qu'aujourd'hui les ventes sont presque exclusivement composées d'œuvres appartenant à « divers amateurs », quand ne se glissent pas, parmi elles, des œuvres provenant de marchands attirés par les gros prix, souvent abusifs, obtenus en ventes publiques. Faisant exception à cet usage, la collection réunie par M. Tony Mayer, qui fut dispersée le 3 décembre par Mes Rheims et Ader à la Galerie Charpentier avec le



Le 3 décembre, à la vente Tony Mayer, gal. Charpentier, on a donné 750 000 fr. pour ce lavis de Claude Lorrain : Paysage montagneux, avec un cours d'eau coupé d'un barrage. *21,5×17 cm.*



Cet autoportrait dessiné de Fra Bartolommeo a été payé £ 1100 le 20 novembre, chez Sotheby.

concours de MM. Lebel, Dieterle et Durand-Ruel, comprenait un ensemble rare de dessins et aquarelles choisis avec une grande sûreté de goût, en partie sur les conseils du peintre Villebœuf. Les enchères furent très élevées dans l'ensemble. Notons la *Jardinière* de Boucher qui fit : 1 310 000 francs ; le *Rendez-vous de chasse en forêt de Fontainebleau*, de Fragonard: 910 000 francs ; de Moreau l'aîné, une gouache, *Pavillon dans un parc* : 850 000 francs ; le *Rendez-vous des Tuileries près de la statue d'Antinoüs*, par Gabriel de Saint-Aubin (1774) : 1 250 000 francs ; de Watteau, deux belles études obtinrent 1 310 000 et 1 000 000 francs ; du même, une *Femme debout, vue de dos*, monta jusqu'à 3 200 000 francs.

Parmi les dessins et aquarelles du XIXe siècle, la *Madre Celestina*, lavis à l'encre de Chine par Goya (vers 1808-1815) obtint : 2 260 000 francs ; le *Portrait de Madame Borel, sœur de Madame Ingres*, à la mine de plomb par son beau-frère : 1 710 000 francs.

Dix-huit aquarelles de Delacroix figuraient dans la collection Tony Mayer, parmi lesquelles nous noterons le *Courrier marocain* : 605 000 francs ; le *Cheval terrassé par une panthère* : 1 080 000 francs ; le *Chef arabe* : 1 310 000 francs ; *Faust et Marguerite lisant* : 1 300 000 francs ; les *Soldats endormis dans un corps de garde* : 1 450 000 fr. ; et les *Côtes d'Espagne et du Maroc* : 910 000 fr.

Les *Manolas* de Constantin Guys firent 510 000 francs. De Jongkind, *l'Escaut près d'Anvers*, 1 550 000 francs ; une gouache de Berthe Morisot, *Femme dans la cour d'une ferme* atteint 1 410 000 francs.

Faisant suite à la vente de la collection Tony Mayer, Me Rheims vendait un ensemble important de dessins et de tableaux anciens et modernes.

De François Boucher, un dessin à la pierre noire, *Jeune femme accoudée près d'un panier de fleurs*, 1763, fit 750 000 francs ; une sanguine d'Hubert Robert, *Personnages sur une terrasse* : 860 000 francs.

Parmi les tableaux anciens, notons le prix de 4 100 000 francs obtenu par une suite de cinq tableaux, *Allégories des Cinq sens*, de l'atelier de Jan Breughel ; une *tête d'enfant* par Greuze, fit 1 000 000 de francs et un beau paysage montagneux de Roelant Savery : 500 000 fr.

Quelques prix parmi les dessins du XIXe siècle. De Barye, deux belles aquarelles, *Serpent étouffant une antilope* : 1 510 000 francs, et *Lion dévorant une proie* : 510 000 francs. Une impression rehaussée de couleurs, *Femme nue se coiffant*, par Degas : 900 000 francs ; le *portrait de Madame Cavé*, par Eugène Delacroix, pastel, 550 000 fr. ; deux gouaches de Lami, le *Carrosse* et *Causerie après dîner*, datant de 1854 : 480 000 et 600 000 francs. Notons encore une aquarelle de Paul Signac, *Port-Louis* : 655 000 francs.

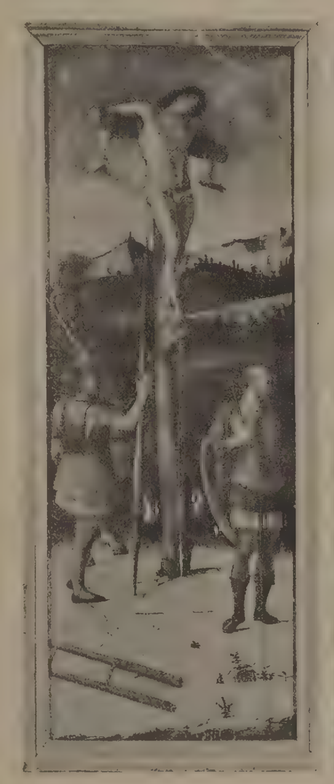
Passons aux peintures des XIXe et XXe siècles. Deux petits panneaux par Corot, *Jeune femme jouant du tambourin* et *Berger jouant de la flûte*, firent 320 000 et 240 000 francs. L'*Intérieur de la cathédrale de Senlis*, par Bonington : 1 600 000 fr. De Courbet, une *Vue de la vallée de la Loue* se vendit 900 000 francs tandis qu'un *Ciel d'orage*, daté de 1867, ne faisait que 310 000 francs.

Quelques prix : *L'Arrivée aux courses de Van Dongen* : 710 000 francs ; le *Golfe Juan*, 1926, de Raoul Dufy : 3 200 000 francs ; un paysage d'Othon Friesz : 410 000 francs.

Le prix atteint par un tableau, un objet d'art ou un meuble ancien, est en fonction de différents facteurs qui lui sont propres : nature du sujet, état de la pièce, importance de l'ouvrage dans l'œuvre du créateur, etc... Ces éléments ne peuvent être appliqués sans risque d'erreur aux autres œuvres du même artiste ou à différents objets d'une même époque. Nous ne saurions trop recommander à ceux de nos lecteurs qui veulent connaître la valeur des œuvres qu'ils possèdent, de s'adresser à des experts agréés ou à des spécialistes qui sont seuls susceptibles de leur donner un avis autorisé.

Plusieurs peintures de Laprade, parmi lesquelles un *Bouquet de roses*, 1925, obtint 700 000 francs.

Une série de petites têtes d'enfants et de femmes, par Renoir, mais qui n'ajouteront rien à la gloire du maître, se vendirent : 450 000, 290 000, 560 000, 620 000 et 460 000 francs. Un beau *Paysage du Midi*, du même Renoir, fit 4 360 000 francs.





Giovanni Bellini : Panneaux d'un triptyque. *Vendus le 20 novembre chez Sotheby, les deux panneaux ont été poussés jusqu'à £ 22 000.*

Mais la vedette de la vente fut un *Paysage de Pont-Aven*, par Gauguin, signé et daté 1886, qui monta jusqu'à 16 300 000 francs.

Enfin le *Château de Chillon*, par Utrillo, obtint 1 410 000 fr.



Ce dessin à la plume, un des 43 feuillets récemment attribués au Florentin Fra Bartolommeo, a atteint £ 5500, lors de la vente du 20 nov., chez Sotheby, à Londres.

Les 5 et 6 décembre, Me Ader dirigeait, avec le concours de neuf experts, la vente d'un ensemble de tableaux, meubles et objets d'art appartenant à divers amateurs. Parmi les très belles porcelaines, notons un groupe en Fulda, XVIIIe siècle,

décor polychrome, qui fit 650 000 francs ; un petit groupe en Saxe, les *Amoureux à la cage*, décor polychrome et or, modèle de Kaendler, fit 1 000 000 de francs. Toujours en Saxe, un groupe crinoline, le *Galant entretien*, décor polychrome et or, fit 1 080 000 francs.

Quelques prix d'objets d'art : une paire de vases à panse hexagonale en cristal de roche, montés en bronze ciselé et doré, d'époque Louis XV, firent 1 800 000 francs.

Une pendule représentant *Vénus donnant le sein à un amour*, d'après Falconet, bronze ciselé et doré, se vendit : 1 070 000 fr. Un groupe en plâtre du XVIIIe siècle, *Léda*, par Falconet, d'après Boucher : 700 000 francs. Trois beaux lustres, le premier du XVIIIe siècle, les deux autres seulement dans le goût du XVIIIe, firent respectivement : 1 060 000, 1 400 000 et 1 700 000 francs.

Parmi les sièges du XVIIIe siècle : six grands fauteuils à dossier médaillon d'époque Louis XVI, couverts d'ancienne tapisserie d'Aubusson : 1 150 000 francs ; une paire de fauteuils à dossier écusson d'époque Louis XV, estampillés Gourdin père, couverts d'ancienne tapisserie « aux pavots » : 1 000 000 de francs.

Une paire de marquises de forme mouvementée, d'époque Louis XV : 2 900 000 francs ; enfin quatre importants fauteuils en bois sculpté, à décor richement orné de grenades, rocailles, feuillettes et palmettes, attribués à Cressent, firent : 8 500 000 francs.

De beaux meubles, tous du XVIIIe siècle. Notons quelques prix. Une petite table rognon, en bois de placage marqueté de réserves à vases de fleurs, ustensiles, cartes à jouer et encadrement de rinceaux, d'époque Louis XV, estampillée de L. Boudin : 2 800 000 francs ; deux dessertes d'époque Louis XVI, estampillées de Topino : 2 900 000 francs. Du même ébéniste, un petit bureau bonheur-du-jour : 2 400 000 francs ; un grande armoire de forme mouvementée en bois de placage, d'époque Régence, estampillée I.D.F. (Jacques Denizot?) fit 4 100 000 francs.

Parmi les tapisseries, retenons le prix de 6 000 000 francs donné pour une suite de quatre tapisseries de la manufacture de Beauvais, pastorales d'après les cartons de J.-B. Huet, et celui de 2 320 000 francs pour un grand et rare tapis de tapisserie au petit point d'époque Louis XIII.



Boudin : Villefranche, la flotte dans la rade. *47 × 65 cm. 1892. Vendue le 5 décembre Galerie Charpentier, la toile a été payée 3 700 000 fr.*

Passons aux tableaux et dessins anciens et modernes. Deux sépias de Leprince, le *Galant Berger* et les *Pêcheurs* : 1 700 000 francs ; deux *Portraits* au pastel par Perronneau : 1 050 000 francs ; le *Torrent* de Pillement, dessin à la mine de pierre noire et rehauts de blanc : 430 000 francs ; un *Canard* de Jacopo Chimenti : 420 000 francs ; un *Portrait d'homme*, de Largillierre ; 800 000 francs ; le *Jeune fumeur* et la *Jeune fille au brasero* de l'atelier de Georges de La Tour : 1 700 000 francs ; la *Lecture* de Pietro Longhi : 1 400 000 francs; deux paysages de Hubert Robert, le *Pont de bois* et les *Pêcheurs* : 1 200 000 et 750 000 fr.; deux petits tableaux du même artiste : 1 050 000 francs ; de Boudin : *Villefranche, la flotte dans la rade* : 3 700 000 francs ; un petit *Paysage de Fontainebleau* par Corot : 1 800 000 fr. ; l'*Avocat et son client*, par Daumier : 1 760 000 francs ; un *Sous-bois*, par Derain : 1 320 000 fr. ; *Hyde Park*, par Raoul Dufy : 1 800 000 francs ; *Jeune Paysanne* par Claude Monet : 980 000 francs ; *Divinité marine* par Odilon Redon : 3 800 000 francs; la *Place Jean-Baptiste Clément*, par Utrillo : 2 810 000 francs ; le *Port du Lavandou* également par Utrillo : 1 210 000 francs ; et *Honfleur*, par Vlaminck : 1 850 000 francs.



Gauguin : Paysage de Pont-Aven. *Huile. 71 × 90 cm. La toile, signée et datée 86, a été payée le prix important de 16 300 000 fr. le 3 décembre, Gal. Charpentier.*



Delacroix : Soldats endormis dans un corps de garde. *16 × 19 cm. Cette aquarelle, une des 18 appartenant à la coll. Tony Mayer, a atteint le prix de 1 450 000 francs, à la vente du 3 décembre Gal. Charpentier.*

Le 9 décembre, Me Philippe Couturier, assisté de MM. Heim-Gairac, Brame et Dillée, dispersait à l'Hôtel Drouot un bel ensemble de tableaux, dessins et meubles du XVIIIe siècle. *Le Modèle près de la cheminée*, par Vuillard, dessin rehaussé de pastel et dédicacé à Vallotton, fit 450 000 francs ; une importante décoration (quatre grandes toiles) par Oudry, datées 1754, fut adjugée 1 620 000 fr.,

Une bergère gondole d'époque Louis XVI, estampillée de Michard, fit 225 000 francs; un secrétaire à doucine en bois de placage estampillé de L. Boudin : 680 000 francs ; un curieux meuble à hauteur d'appui en bois de placage, marqueté d'ustensiles et jeux dans le goût chinois, d'époque Louis XVI, attribué à Roger Vandercruze, dit La Croix, et qui aurait été fait, pour Choiseul fit : 2 050 000 francs ; une horloge de parquet, en bois de violette, d'époque Régence : 380 000 fr. ; six fauteuils à dossier écusson, d'époque Louis XV, estampillés de L. Delanois furent adjugés : 3 080 000 francs ; une

belle commode à deux tiroirs sans traverse, en bois laqué noir, rouge et or, dans le goût chinois, d'époque Louis XV : 2 600 000 francs. et enfin, hors catalogue, quatre fauteuils en acajou, par Jacob Desmalter, rue Meslée, provenant de Fontainebleau : 680 000 francs.

Le 10 décembre, Me Rheims, assisté de plusieurs experts, présentait un important ensemble où prédominaient surtout les tableaux modernes.

Quelques prix parmi les tableaux et dessins. Une *Académie d'homme* par Géricault : 550 000 francs ; une *Nature morte* de Cornelis de Heem : 860 000 fr. ; une *Vue présumée des coteaux de Longchamp* par Hubert Robert : 1 400 000 fr. ; de Barye, une gouache, *Lion dormant* : 300 000 fr. ; un *Portrait de femme*, dessin aux trois crayons par Boldini : 500 000 fr. ; un dessin à la plume de Matisse, *Jeune fille* : 460 000 fr. ; la *Sortie du port de Trouville* par Boudin : 1 310 000 fr. ; d'André Derain, *les Vendanges* : 460 000 fr. ; un *Nu à la rose* par Van Dongen : 1 050 000 fr. ; les *Chevaux au camail* par Alfred de Dreux : 1 005 000 fr. ; les *Anciens moulins de Rotterdam* par Lebourg : 450 000 fr. ; le *Port de Bougie* de Marquet : 1 million 500 000 fr. ; de Pissarro, la *Cour de ferme à Pontoise*, 1874 : 4 000 000 de fr. ; de Seyssaud, *Paysage animé du Midi* : 510 000 fr. ; *Fleurs et fruits* par Suzanne Valadon : 1 200 000 fr. ; enfin d'Utrillo, un *Moulin de la Galette*, 1917 : 1 100 000 fr.



Ingres : Portrait de Madame Borel, sœur de Madame Ingres. *Mine de plomb. 11,5×8,2 cm. Ce dessin, appartenant à la collection Tony Mayer, a fait 1.710.000 francs, le 3 décembre, à la galerie Charpentier.*

Retenons quelques prix parmi les meubles présentés dans la même vente. Un mobilier de salon (2 fauteuils, 1 canapé, 2 chaises) d'époque Louis XV, estampillé de I.-B. Meunier : 1 080 000 fr. ; une commode en bois de placage, d'époque Transition estampillée de Lardin : 640 000 fr. ; un secrétaire à doucine en bois de placage, d'époque Louis XV, estampillé de L. Boudin : 750 000 fr. ; une commode à trois tiroirs en bois de placage, d'époque Transition, estampillée Popsel : 460 000 fr. ; et un secrétaire en bois de placage marqueté de vases et d'attributs, d'époque Louis XVI, 460 000 fr.



Ce meuble d'époque Louis XVI, attribué à R.V.L.C. et qui, d'après une tradition de famille aurait été exécuté par des ébénistes envoyés aux Indes par M. de Choiseul, a été vendu le 9 décembre à l'Hôtel Drouot : 2 050 000 francs. En bois de placage marqueté d'ustensiles et jeux dans le goût chinois, il ouvre par quatre portes surmontant trois tiroirs. Hauteur 110 cm. Largeur 177 cm.

Le même jour, Me Rheims vendait la collection de Mme X.

Retenons le prix de 340 000 fr. pour un petit portrait en buste d'enfant par Boilly ; un cartel en bronze ciselé et doré d'époque Transition : 500 000 fr. ; une petite commode en bois de placage marqueté d'attributs, d'époque Transition : 600 000 fr.; une curieuse petite table en acajou d'époque Louis XV : 360 000 fr. ; et un bureau bonheur-du-jour en bois de placage, d'époque Transition, estampillé de P.-H. Mewesen : 720 000 fr.

II. LES VENTES A LONDRES

de notre correspondant particulier Roderick Hudson

Une bonne activité, en somme à Londres : mais une activité qui s'est surtout manifestée en dehors du répertoire classique. Très peu de tableaux importants de maîtres anciens, très peu de tableaux impressionnistes ou post-impressionnistes, pas beaucoup de meubles de premier ordre, et pas grand-chose à signaler, pour l'instant, côté porcelaines. Mais, en revanche, des merveilles en marge de ces catégories habituelles.

C'est le 20 novembre qu'on s'est disputé chez Sotheby les dessins de Fra Bartolommeo, dont l'exquise pureté, ajoutée à l'histoire romanesque, avait fait sensation. Achetés il y a trente ans en Irlande, ces dessins passaient pour avoir une origine moins spectaculaire jusqu'à ce que, il y a six mois environ, les experts du British Museum les aient reconnus comme de véritables ouvrages du maître florentin. Les quarante-trois feuilles ont fait au total £100,985, et on a payé certains dessins jusqu'à cinq et six mille livres. Deux des meilleurs sont d'ailleurs allés au British Museum. La maison Colnaghi en a acquis onze, et d'autres marchands londoniens — Agnew, Calmann, Hallsborough et Matthiesen — ont chacun acheté au moins un dessin important. L'enchère la plus forte a été pour la *Vue d'une ville du Moyen Age*, payée £8400 par Matthiesen.



L'Ours endormi, *de Rembrandt a atteint le prix de £ 1200 lors de la vente du 20 novembre, chez Sotheby. Il avait été adjugé £ 80 en 1926, puis £ 162 en 1936.*

Ensuite, on a vendu £73,925 une collection de peintures et dessins de maîtres, dont certains assez remarquables. Fra Bartolommeo est alors rentré dans le rang (un autoportrait dessiné : £1100) ; 64 petits dessins d'animaux, figures, arbres et plantes de Claude Lorrain, réunis en volume, ont été payés £2500. Un des célèbres « anciens » de Rembrandt a fait £2300, et son *Ours endormi*, payé £80 en 1926 et £162 en 1936, est monté jusqu'à £1200. Un acheteur venu de Paris donna £3400 pour un petit dessin de Goya représentant une jeune fille avec cette inscription : « Lastima es qe no te ocupes in otra cosa. » Dans le domaine des tableaux, le prix maximum, £ 22,000, fut atteint par les deux panneaux d'un triptyque de Giovanni Bellini, *La Crucifixion*.



Vendu le 20 nov. chez Sotheby, ce petit dessin de Goya a fait £ 3400.

On raffole à nouveau des miniaturistes anglais du XVIIIe siècle. Longtemps déconsidérés, ces peintres estimables ont connu un regain de faveur depuis quelque temps, lorsqu'on s'est mis à payer six et sept cents livres les John Smart. Le 20 novembre, chez Christie, on a donné £756 pour un petit portrait de Smart, daté 1797. On a payé £580 un George Engleheart et jusqu'à £155 une petite version, datée 1833, du célèbre *Triple portrait* de Charles Ier d'Angleterre de Van Dyck par



Vase à panse hexagonale en cristal de roche ; *monture en bronze ciselé et doré, à décor de rocailles et feuillages composée d'une base et d'une collerette réunies par un branchage ajouré. L'objet d'époque Louis XV (H. 17 cm.) fait partie d'une paire adjugée 1 800 000 francs, le 5 décembre, Galerie Charpentier.*

H. P. Bone — ce qui est plus remarquable encore. Les miniatures du début du XVIIe siècle sont à juste titre très cotées, et le 12 novembre, toujours chez Christie, on a payé £1680 un très beau pendentif d'or, fabriqué en Italie, qui abritait, comme en secret, deux miniatures d'Isaac Oliver.

L'argenterie anglaise a toujours ses admirateurs, qui se sont retrouvés nombreux le 27 novembre chez Christie, où l'on dispersait de belles pièces des grandes époques. La vente comprenait notamment le *Hutton Cup*, cadeau de la reine Elizabeth I à sa filleule Miss Bowes. Attribuée à l'orfèvre royal John Spilman et datée 1589, la coupe a suscité un intérêt des plus vifs, et on a poussé les enchères jusqu'à £8000. Le même jour, deux très belles saucières, de Paul de Lamerie, datées 1733, avec des cuillères de la même main prestigieuse, ont été payées £2300. Les objets du XVIIe siècle anglais ont été presque autant recherchés : c'est à croire qu'il n'existe pas d'argenterie médiocre chez nous — tout au moins entre 1575 et 1830.

Le 2 décembre, chez Sotheby, on donnait dans l'exotisme. Des antiquités de toutes les parties du monde (Perse, Grèce, Egypte, Indes, Mexique) et un important groupe de sculptures africaines figuraient à la vente. Il est très rare de voir en salle de ventes des figures Bakota (sculptures funéraires, la plupart en cuivre sur fond de bois): les douze figures arrivées des forêts gabonaises chez Sotheby, après un long séjour à Philadelphie, ont fait beaucoup parler d'elles. Des acheteurs français empressés les ont payées entre £50 et £80, ce qui, à l'heure actuelle, n'est vraiment pas cher. Les plaques du Bénin sont évidemment plus connues ; on a payé £230 un *Jeune homme nu* apporté en Angleterre en 1890 et resté depuis dans une collection particulière.

Côté littérature, on a beaucoup parlé de la vente des 25 et 26 novembre chez Sotheby, où étaient réunis des souvenirs de Proust, Valéry, Mallarmé, Benjamin Constant, Katherine Mansfield, James Joyce et autres. La plupart venaient de la collection du mari de Katherine Mansfield, feu Middleton Murry, mais il y avait en plus certains envois de New York — notamment l'édition originale (Calmann Lévy, 1896) de *Les Plaisirs et les Jours*, dédicacé à Laure Hayman. Le libraire parisien Berès l'a payée £40 — elle était légèrement défectueuse. Mr. Amster, amateur new-yorkais, avait également envoyé à la vente l'édition originale (NRF, 1920) du *Côté de Guermantes*, tome I, avec une très belle dédicace à Colette ; elle fut payée £60. Des fragments d'épreuves de *A l'Ombre des Jeunes Filles en Fleurs*, avec corrections copieuses de la main de l'auteur, furent enlevés à £80, £70, £80 la grande feuille. L'édition originale française de *Adolphe* (1816) fut payée £115. Une originale de *Alcools*, d'Apollinaire, atteint £260 — c'était une des vingt-trois copies sur Hollande — et *L'Enchanteur Pourrissant*, du même auteur, dans l'édition réalisée par Kahnweiler en 1909, ornée, on le sait, de trente-deux bois gravés de Derain, fit £220.

Parmi les livres de Murry figuraient beaucoup d'envois d'écrivains français, dont quelques-uns, naguère célèbres, ne suscitèrent qu'un intérêt très faible. On les enleva pour une livre ou deux la boîte de six ou sept tomes. Mais le sort des Valéry fut tout autre. On paya £70 l'édition originale de *Aurore* (1917), où l'auteur, dans sa dédicace, s'est déguisé en poète anglais : « Hear ! Let you hear - Some rimes from Valéry - O just, subtle and clear, - John Middleton Murry. » Des originales de *La Soirée avec M. Teste*, *Le Cimetière Marin*, *Le Serpent*, *Charmes* et *Rhumbs*, toutes dédicacées aux Murry, ont été adjugées entre £8 et £52 le volume, ce qui n'est pas très cher. La maison Berès, toujours en verve, a acquis pour £150 la très belle série de lettres olographes de Valéry à Murry.

Notons enfin, pour les lecteurs et lectrices français de Katherine Mansfield, que le



Miniature de John Smart, datée 1797, vendue £ 756 le 20 novembre chez Christie,, à Londres.

manuscrit du célèbre *Journal intime* s'en est allé à la Nouvelle-Zélande pour £2600, et qu'on a payé £450 le manuscrit de son roman inachevé et inédit, *Maata*.

Les prix indiqués s'entendent sans les frais pour les ventes à Paris, frais compris pour les ventes à Londres.



Importante commode à deux tiroirs sans traverse, en bois laqué rouge et or dans le goût chinois, à ornements en bronze ciselé et doré. Ce meuble d'époque Louis XV (H. 89 cm. L. 130 cm.) a été payé 2 600 000 francs, le 9 décembre à l'Hôtel Drouot.

Livres sur l'art

L'ART ET L'HOMME

L'entreprise conçue par René Huyghe et réalisée par la maison Larousse est de celles qui font honneur à l'édition. Rien n'est plus souhaitable qu'un manuel où le texte et l'illustration également développés dépassent l'organisation plutôt factice des « histoires générales de l'art » habituelles. Ce premier tome traite des arts les plus archaïques et de l'antiquité. Le nombre et la qualité des collaborateurs sont impressionnants. Il n'y a aucune page sans reproduction et, comme dans les « cabinets de curiosité » d'autrefois qui enfermaient les merveilles de la nature sous forme de polyèdres, de bijoux et de papillons, les rayons sont ici bien garnis ; rien ne semble oublié, des menhirs aux temples de Sicile, des bisons de l'art franco-cantabrique aux fresques de Pompei. Grâce à cette abondance et à cette variété, on remarque moins les mises en page grises ou désuètes.

La réussite n'est pourtant pas complète et certaines imperfections doivent être expliquées. Il y a cent ans, avait lieu à Manchester une mémorable exposition des « Arts Treasures » du passé. Un remarquable critique, Thoré Burger, publia à son sujet un livret qui contient quelques observations prophétiques : « *Une histoire générale de l'art*, écrivait-il, *semble être dans les tendances et les nécessités de la civilisation moderne. Les monographies nationales ne suffisent plus. Le caractère de notre temps en art, en littérature, en science aussi bien qu'en économie et en industrie, c'est la généralisation, c'est l'universalité* » (cité dans « The Burlington Magazine », novembre 1957). Thoré souhaitait une vision d'ensemble objective et concrète — au sens très exigeant de « l'histoire » du XIXe siècle —, où l'on eût enfin, devant le tableau des arts du monde, le sentiment d'« une grande unité ». Le développement de l'archéologie, les formidables enquêtes entreprises dans toutes les directions, ont rendu plus évidentes encore la déconcertante richesse artistique de l'humanité et la difficulté de l'embrasser dans une perspective simple. C'est de cette difficulté qu'est née la fiction du « musée imaginaire » : le talent de Malraux — indifférent à toutes les objections de principes et aux critiques de détail — l'a imposé à notre époque, avec la notion-clef du « photographiable » et ce sentiment tragique de la vie, qui est propre à l'auteur de « La Condition Humaine » mais qui naît aussi tout naturellement du défilé vertigineux des images de tous les pays et de tous les temps. Ce sont là des armes nouvelles qui tendent à déclasser ce que l'on appelle dans le monde militaire les armements conventionnels, c'est-à-dire ici l'histoire de l'art compartimentée et discrètement orchestrée d'autrefois. L'idée de Thoré était de récolter « des faits, des dates, des particularités de toutes sortes » pour mieux saisir « les analogies et les harmonies ». Elle s'est imposée pendant un siècle. Cette objectivité et ces intentions positives paraissent naïves, maintenant que « Les Voix du silence » ont montré comment on peut rapprocher pour leur seule valeur suggestive les images de tous les continents et de tous les temps. On attendait de l'ouvrage de René Huyghe une réponse décisive à ce « challenge » ; il s'agissait de montrer que l'histoire de l'art peut constituer une discipline méthodique, en face de la vigoureuse surenchère du « musée imaginaire ». Plusieurs aspects de l'ouvrage montrent bien que c'est à quoi on a songé ; mais, sans doute par souci de rester dans les limites d'une honnête vulgarisation, l'effort n'a pas été conduit jusqu'au bout et le résultat a quelque chose d'incertain. En dépit de tous les mérites de la rédaction, la mise en œuvre ne soutient pas la qualification « scientifique » de l'ouvrage ; les cadres spéculatifs qui l'organisent ne dégagent pas un discours « moderne » sur l'art universel.

La solution adoptée a consisté, en effet, à assouplir les chapitres obligatoires et à confier la rédaction de chacun d'eux à un spécialiste de l'Université ou du Musée — ce qui vaut d'ailleurs au livre plusieurs « synthèses » limitées tout à fait remarquables. (Pour le premier volume : A. Leroi-Gourhan, G. Gontenau, E. Drioton, Charles et Gilbert Picard, P. Demargne, F. Chamoux, R. Bloch, E. Will...) Mais ces chapitres se groupent en sections correspondant à un « massif » historique consistant : par exemple, les *civilisations du métal* englobent l'art égéen, les âges dits de Halstatt et La Tène, l'art des steppes. Ces sections reçoivent une présentation du directeur de l'ouvrage sous le titre de « formes, vie et pensée » ; cette formule est le « leit-motiv » de l'encyclopédie. Elle est propice aux indications générales et accessible à tous. L'introduction en livre les principes : « connaître mieux l'homme, mais aussi mieux faire sentir sa poursuite incessante de la qualité, tel est le double but de ce livre. Aussi a-t-il renoncé au titre traditionnel d'« Histoire de l'Art » pour se présenter sous celui de « l'Art et l'Homme » (p. 4). On peut se demander si ce sacrifice était bien nécessaire : c'est une concession au besoin philosophique de l'époque. Finalement, on rappelle que « l'art est solidaire de l'homme », « pas d'art sans homme, mais peut-être également pas d'homme sans art » (p. 3), que « si l'art subit l'influence de ce qui le produit et de ce qui l'entoure, il constitue pourtant un monde à part » (p. 10), que « en créant son œuvre, l'artiste met en jeu bien des facultés différentes » (p. 11), et que « ce qui se modifie le plus, c'est l'idée que les hommes se font de la réalité et les explications qu'ils en donnent » (p. 17). Sans doute ; mais l'éclectisme de bon aloi qui inspire ces prémisses associe une sociologie et une psychologie vidées de leur substance à une définition de l'art finalement peu opérante. Il est vrai que l'art se distingue des créations animales en ce qu'il tend tour à tour à représenter (ce qui « ressortit à l'impression ») ou à exprimer (ce qui « ressortit à l'expression »), et que dans son opération l'artiste met en jeu : le mental, le visuel et le technique qu'il associe, l'idée, la forme, la matière (p. 12-13).

Ces distinctions purement descriptives n'ont rien d'imprudent, mais elles ramènent aux données d'une psychologie un peu élémentaire ce qu'il y a de plus mystérieux dans l'ordre humain. Et ce n'est pas une clef tout à fait suffisante ni claire que la formule : « *l'art surgit à mi-chemin de l'homme et de l'univers* ». Car l'humanité s'inscrit dans le monde physique par toutes sortes d'activités (on les nommait « arts » autrefois ; et il faudrait relire le beau texte que Valéry avait donné sur ce sujet dans le volume de l'Encyclopédie Febvre-Monzie) ; et d'autre part, le monde des sentiments, des pulsions... commande bien d'autres manifestations que l'art. Bref, dans le désir louable de simplifier, on manque le niveau essentiel qui est celui d'une manipulation désintéressée antérieure au besoin de « représenter » ou « d'exprimer ». En négligeant le plan original des « formes symboliques » qui est précisément celui où s'organise l'œuvre d'art (comme l'ont montré E. Cassirer, E. Panofsky, S. Langer, et même Focillon, et même Bergson), on se prive de la possibilité de caractériser l'expérience artistique. Le point de vue « psychologique » est trompeur dans ces domaines. En lui accordant une sorte de privilège on risque à tout moment de confondre les processus mentaux et les formes de la culture. La section consacrée aux « arts en marge de l'histoire » n'est à cet égard que trop significative : elle associe l'enfance, les fous, l'Afrique, l'Océanie, l'Amérique précolombienne et les produits du folklore. René Huyghe relève pourtant que l'art des asiles n'offre rien que d'artificiel (p. 76) et que l'art dit populaire est passif et non créateur (p. 79) : ils ne peuvent donc en aucun cas apparaître auprès de l'art savant des Dogons, ou des temples aztèques. La sociologie et l'histoire protestent.

Le large emploi de la photographie est l'un des grands intérêts de l'ouvrage. Le premier tome en comporte près d'un millier distribuées à travers les textes. La récolte est très variée et méritoire. Quelques-unes sont fort belles et ajoutent à la démonstration. La plupart des planches hors texte sont éloquentes et bien choisies (sauf une médiocre aquarelle due à une petite fille de cinq ans). Mais on a dû recourir parfois à des clichés anciens dont les fonds noirs sont trop durs ; beaucoup de pièces paraissent sur un support gris, et il en résulte pour l'œil un pénible enchevêtrement de cadres et d'effets : par exemple dans la double page qui groupe les bronzes magnifiques de Halstatt et de la Tène (p. 210-211). Le « Musée imaginaire » s'accorde le droit de jouer constamment des agrandissements-surprise, des ombres inattendues, des détails rares. Ce

n'est pas ce que l'on a cherché ici. On a tenu compte du site et de l'emplacement qui donnent l'échelle. Il eût peut-être fallu aussi, dans le cas des orfèvreries et des arts du décor, ne pas ignorer les différences de taille et de proportions ; il n'y a rien de plus trompeur que d'aligner sur une même planche le vase de Vix et une fibule celte, le vase François et une oenochoé.

Chaque chapitre est suivi d'une sorte de précis des faits et des rubriques traditionnelles. Ces sections documentaires sont précieuses ; les cartes abondent et même les petits tableaux qui résument les chronologies difficiles, comme celles de la préhistoire (p. 49), de l'âge du métal (p. 212). Quelquefois, on y trouve — ce qui aurait pu être généralisé — une « problématique » du secteur étudié. C'est pour l'architecture que les schémas sont faibles et souvent erronés : les types de temples grecs (présentés p. 298) sont à peu près inutilisables et le plan du Parthénon donne, on ne sait pourquoi, deux portes de communication dans le mur de refends du naos. On a sans doute voulu minimiser cet ordre de problèmes, mais à tort. Les exposés sur l'Amérique, sur l'Egypte, sur l'art égéen, sur Rome, soulignent justement le primat de l'architecture dans toutes les civilisations «historiques» ; la documentation ne suit pas. D'une manière générale, l'illustration — photographies et schémas — ne semble pas avoir été constituée en fonction des exposés. Et c'est le principal défaut de l'ouvrage. Il est certain que les savants auteurs de ces trente chapitres auraient modifié — ou corrigé — les documents et leurs légendes, s'ils leur avaient été soumis. Ils auraient précisé, par exemple, que la *Suppliante* Barberini (fig. 706) est au Louvre, que l'*Apollon* de Veies (fig. 809) a retrouvé son bras et que la mosaïque de Piazza Armerina (fig. 894) appartient au IVe siècle. Des erreurs de détails sont inévitables dans une aussi généreuse entreprise ; la surveillance des érudits en aurait évité beaucoup dont ils n'aimeront pas être tenus pour responsables. *André Chastel.*

L'Art et l'Homme, *trois volumes sous la direction de René Huyghe. Vol. I, 368 pages, grand in 8°. Larousse, Paris. 4950 francs.*

LES SIENNOIS

par Enzo Carli

Le professeur Enzo Carli, conservateur de la Pinacothèque de Sienne, connaît comme nul autre l'art de sa ville. Il l'a souvent évoqué déjà, en particulier dans un brillant petit ouvrage qui a été traduit en français (éd. Armand Colin, 1955). Mais celui-ci se recommande entre tous par la majesté du format et l'importance de l'illustration, autant que par l'agrément et la sûreté des notices.

Conformément à la conviction de l'école d'histoire de l'art italienne, c'est moins le développement qui importe, que la suite des maîtres et la qualité originale de chaque personnalité. L'histoire de l'école siennoise est un « collier de perles » : les notices monographiques prennent, comme il se doit, toute l'importance. Toutefois, une introduction rapide, mais écrite avec vivacité et nourrie d'anecdotes, de faits symptomatiques, est consacrée à la civilisation siennoise. Elle en restitue le « climat » privilégié et les contrastes, à partir des bouleversements de la guerre et des coutumes... Deux traits surtout sont mis en évidence : d'abord l'intensité de la vie religieuse et des dévotions, les figures vénérées des saints nés à Sienne, les fastueuses commandes des marchands comme le modeste tableau qu'Andrea di Niccolo peignit pour la corporation des cordonniers; en second lieu, le raffinement du luxe ou les frasques de la « jeunesse dorée ». Sienne n'a pas eu comme Florence de grands mécènes, mais ses banquiers et ses commerçants, ses confréries et ses corporations, des plus humbles aux plus florissantes, commandaient des retables, des ex-voto, des décors pour leurs oratoires aux peintres en renom ; et les fonctionnaires de la gabelle ou de la « biccherna » s'adressaient même à eux pour orner leurs registres. Tous les habitants participaient ainsi à la vie artistique de la cité; toutes les nuances du tempérament siennois se reflètent dans l'œuvre de ses peintres, « orgueilleuse et pourtant humblement dévote, mondaine et profondément mystique, imaginative et pourtant réaliste ».

Ces quelques pages préparent ainsi à aborder les monographies consacrées ensuite non seulement aux grands maîtres, mais à certaines figures moins connues, dont l'apport est également significatif. L'autorité de M. Carli, la grande finesse de l'analyse, donnent une rare qualité à ces notices, ainsi qu'aux commentaires des œuvres reproduites. Chaque artiste est clairement situé par rapport à ses prédécesseurs, à ses concurrents, à ses continuateurs. Duccio est ainsi défini en face de Giotto, de Cimabué, des plus anciens peintres de Sienne : «Giotto a puisé son énergie créatrice dans la réalité concrète qui l'entourait... Il a observé d'un regard neuf et lucide les hommes, leurs passions, leurs mobiles. L'art de Duccio, au contraire, jaillit de l'apport séculaire d'une illustre tradition figurative et reste extrêmement sensible aux suggestions les plus raffinées de la culture. » Pietro Lorenzetti est marqué, lui aussi, par l'art de Giotto, dont il voit les fresques à Assise, mais également par la statuaire de Giovanni Pisano, où « il découvre de singulières affinités avec sa sensibilité passionnée, et aussi, exprimée dans un style rigoureusement austère, et non moins réaliste, la représentation d'une humanité fière, ardente et inquiète ». Sassetta nous apparaît profondément traditionnel et moderne pourtant, renouvelant «la tradition de linéarisme gothique de Simone Martini, alors qu'une technique savante et un goût exceptionnel lui permettaient d'exprimer en termes parfaitement modernes, et avec une grande imagination, cet émerveillement de l'artiste devant le spectacle coloré du monde, si caractéristique des ' primitifs' ».

*La part faite au XVe siècle est considérable et détaillée, conformément à l'optique établie durant ces dernières années par des publications comme celles de J. Pope-Hennessy (*Sienese Quattrocento Paintings*, Londres, 1947) et de C. Brandi (*Quattrocentisti Senesi*, Milan, 1949). E. Carli sait rendre sensible au lecteur l'originalité de chacun, « la brillante désinvolture » d'un Bartolo di Fredi, la « dévotion tendre et mélancolique » d'un Matteo di Giovanni, «le caractère délicieusement abstrait » de l'œuvre de Francesco di Giorgio, « la fraîcheur de ses abandons lyriques». L'école siennoise est finalement reconstituée par ces définitions successives, qui compensent l'absence d'une étude d'ensemble, mais sans trop s'engager dans les controverses. Le professeur Carli présente comme la plus vraisemblable — et il a raison — la solution qu'il a proposée à l'énigme de la Madone de «1221». La date aurait été répétée sur une œuvre postérieure, inspirée d'une « icône» fameuse; mais il garde une position prudente sur d'autres questions : les* Scènes de la vie de saint Antoine, *dont on a pu voir, à l'exposition de la collection Lehman, l'un des panneaux les plus exquis, sont laissées, non sans hésitation, au « Maître de l'Observance ». On comprend moins bien pourquoi l'identification du fictif « Ugolino Lorenzetti » créé par Berenson, avec Bartolomeo Bulgarini, est encore présentée comme une simple hypothèse, bien que le professeur Millard Meiss en ait démontré, il y a vingt ans, le bien-fondé (Rivista d'Arte, XVIII, 1936; et, plus récemment,* ibid. *XXX, 1955).*

Le livre s'achève sur un petit tableau simple et dépouillé de Pacchiarotti, qui fut, au XVIe siècle, le représentant attardé de la tradition « primitive ». Pour M. Carli, c'est là la fin de l'école siennoise : les développements survenus à Sienne après 1500, l'apport essentiel de Beccafumi, de Sodoma, au maniérisme, se rattachent à un autre « cycle », non plus « siennois ou toscan, mais italien et même européen ». Dans cette perspective, on risque toutefois d'oublier ce qu'il y a de proprement siennois dans la vision colorée, imaginative, d'un Beccafumi.

L'illustration est riche et variée. Les détails savoureux ou charmants abondent, rues de Sienne, paysages toscans, visages émerveillés ou graves d'anges et de madones, de servantes et d'apôtres. La qualité des couleurs est malheureusement inégale. La reproduction des fonds d'or est d'une difficulté extrême ; elle est ici terriblement variable. Certains rougeoiments uniformes, ailleurs, une sorte de brouillard bleuté, détruisent parfois l'accord délicat des tons rares, le jeu subtil des effets colorés qui donnent à la peinture siennoise un accent poétique incomparable. Il est très bien rendu au contraire dans des morceaux comme les figures de musiciens de Simone Martini — détail des fresques d'Assise — ou dans les jardins paradisiaques de Giovanni di Paolo.

Tel qu'il est, l'ouvrage nous laisse l'impression, un peu mélancolique, mais attachante, d'avoir suivi, au fil des pages, une floraison miraculeuse et éphémère.

M.-G. de La Coste-Messelière.

Enzo Carli : *Les Siennois.* Un volume format 29,5×35,5 cm. 102 p., 137 ill. Braun, Paris. 8850 francs.

LES MONSTRES DE BOMARZO

par A. Pieyre de Mandiargues

Attendu avec un vif intérêt et un préjugé favorable, l'opuscule de André Pieyre de Mandiargues est une déception. Les trente-six photographies de Glasberg, prises en hiver, soulignent les lichens et les taches de la pierre, durcissent les ombres, exaltent les détails « terribles » (on peut même voir dans le meilleur style « magazine » une demoiselle couchée sur le dos de la *Baleine* de pierre), mais ne restituent pas l'ensemble avec ses terrasses, ses enveloppements de verdure, et ses itinéraires. Malgré la hauteur de ton et la fougue du préfacier, la plaquette ainsi conçue ajoute peu aux articles du « Harper's Bazaar »,

janvier 1953) et de la « Revue des Voyages » (avril 1954) qui ont présenté Bomarzo.

Le parc aux grandes sculptures étranges du vallon de Bomarzo connaît depuis quelques années un prestige immense, non seulement auprès des « initiés » mais auprès d'un public déjà vaste et il n'est plus temps d'en parler avec mystère. On l'a redécouvert en même temps que la ville de Bagheria et tous les *curiosa* architecturaux dont le dernier « Art News Annual » (1957) traite sous la signature du professeur Mario Praz. En 1953 celui-ci avait souligné l'intérêt du parc des Orsini en faisant le rapprochement d'usage avec le Pratolino de Jean Bologne et les fantaisies du palais Zuccari, qui permettent de le replacer dans le monde du « maniérisme ». En 1955, l'Institut d'Histoire de l'Architecture de Rome a consacré un fascicule complet à la villa Orsini (Quaderni dell'Istituto di Storia dell' Architettura nº 7-9, avril 1955) dont il était indispensable de tirer parti. On y trouve tous les relevés qui manquent à l'opuscule de M. de Mandiargues, la réunion des plans et des coupes et la documentation historique sans lesquels on erre dans la littérature. Un récent article dans les « mélanges en l'honneur de L. Venturi » (M. Calvesi, *Il sacro Bosco di Bomarzo*) confirme l'impression que le sujet de Bomarzo n'a plus l'attirante et trouble virginité qu'on lui prête encore à Paris.

Certes, M. Pieyre de Mandiargues a raison de décrire ce parc surprenant comme l'ouvrage « capable de produire le plus violent choc émotif « où règne » le bizarre et l'étrange, le lascif, le cruel, le baroque avili qui pendant longtemps ont résonné dans le concert italien avec une splendeur non pareille ». Tel est bien Bomarzo. Mais ce n'est pas une description littéraire, apprêtée comme une page d'arabesques équivoques d'Aubrey Beardsley, qui peut le mieux en rendre compte : il y a plus d'humour et de grandiloquence, plus de naïveté pompeuse et moins d'érotisme précis, plus d'imagination bouffonne et une spéculation plus soutenue aux frontières du « monde de l'absurde » que ne le dit le préfacier. On peut analyser de plus près en consultant alentour les jardins du maniérisme romain. Il y a une vivacité mal employée dans la longue diatribe contre ceux qui ont peur de Bomarzo. Il y a, paraît-il, une conspiration d'hommes intéressés à faire la nuit autour des monstres de Bomarzo à cause de leur potentiel d'érotisme et de cruauté. Ce sont les historiens officiels de l'art qui ont oublié de faire des cours sur ces merveilles. Depuis longtemps la question n'est plus là et M. Pieyre de Mandiargues est trop avisé pour ignorer le vrai problème : la publicité faite autour de ces ouvrages les voue au touriste ignare et vaguement alléché par « le lascif, le cruel... etc... » En quelques mois, les déprédations sont telles qu'il faut classer le site, planter des grilles et louer des gardiens. Finie la beauté sauvage et violente...

« Quelle décision prendriez-vous si vous étiez dans le cas de choisir pour le futur des *monstres* entre le délaissement et le régime pénitentiaire ? » conclut l'auteur justement embarrassé. *André Chastel.*

André Pieyre de Mandiargues : Les Monstres de Bomarzo *(collection la Galerie en images), 128 pages, 36 photographies de Glasberg, Grasset, Paris. 1800 francs.*

Peinture et publicité

Suite de la page 54

La seconde enseigne, représentant également, vu de face, un gourmand assis à une table chargée de mets appétissants, appartient encore aujourd'hui aux propriétaires de l'ancienne maison Corcellet, qui firent don à Carnavalet de la première enseigne. Selon la tradition, la seconde, dont la partie supérieure est légèrement incurvée, serait l'œuvre de Boilly et daterait de 1822. Ce dernier, client du magasin, trouvant la précédente enseigne en mauvais état, aurait offert d'en peindre une autre qui, jugée trop belle, aurait été simplement accrochée, à l'étage au-dessus, dans l'appartement privé du restaurateur. Le style de l'œuvre ne dément pas l'attribution à Boilly et le gourmand ou gourmet représenté s'approche assez des types du célèbre recueil des « Grimaces ». Mais l'échelle du personnage, presque grandeur nature, est unique dans l'œuvre de Boilly et la facture très large de ce morceau rend fort délicate une comparaison avec ses autres toiles, dont les figures sont petites et extrêmement finies.

De l'autre côté du Palais-Royal, rue de Valois, le fameux restaurant du *Bœuf à la Mode* s'annonçait également par une enseigne, vaste panneau représentant cet animal bizarrement affublé d'un chapeau et d'une écharpe de Merveilleuse. Cette peinture, œuvre de Swagers, est connue par un exemplaire peint sur tôle, qui n'est peut-être pas l'original, et par une gravure coloriée (voir page 52). C'est également une gravure qui conserve le souvenir de la célèbre enseigne : *Les deux Pierrots*, peinte par Gavarni pour une boutique du bas de la rue Saint-Jacques, et de celle de Carle Vernet, qui doit exister encore dans quelque collection privée, puisqu'elle fut reproduite en 1866 dans *le Musée des familles.*

Heureusement épargnée, et conservée il y a peu d'années encore dans la collection Jahan-Marcille, si riche en œuvres de Prud'hon, l'enseigne que ce dernier avait peinte, en sa jeunesse, pour la boutique de Charton, chapelier dans la petite ville de Cluny, figurait en 1922 à l'exposition Prud'hon, et est ainsi décrite au catalogue : « Au centre, en une sorte de niche, deux ouvriers sont occupés à la fabrication du feutre. A droite et à gauche, quatre chapeaux de différentes formes. Au-dessus, des guirlandes de roses. Au milieu de ces guirlandes, une tête de satyre, vue de face, en camaïeu, en bas, l'inscription : Charton, M^{re} chaplier (*sic*), vend toutes sortes de chapeaux fins et autres. »

La mode des enseignes peintes dura pendant tout le XIXe siècle. L'auteur du *Livre des Cent et un* affirme qu'au début de ce siècle, les commerçants de la rue Saint-Honoré payaient jusqu'à mille écus les meilleures d'entre elles.

On citera encore l'enseigne que Courbet peignit, pendant son séjour à Nyon, pour le Café du Soleil, enseigne conservée au Musée de cette ville (voir page 48), et celle d'Horace Vernet, « Les inondés du bazar », rappelant une catastrophe bien connue. N'est-il pas licite, enfin, de considérer comme des enseignes les deux vastes toiles que Toulouse-Lautrec peignit, en 1895, pour la façade de la baraque de la Goulue, lorsque celle qui avait fait les beaux soirs du Moulin-Rouge dut achever sa carrière à la Foire du Trône ? Peintures expéditives, comme il convient, mais brossées de main de maître, et qui font revivre l'exemple de Watteau peignant son Gilles pour un emplacement analogue.

Dès le début du XIXe siècle pourtant, l'enseigne peinte devenait plus rare, ou plutôt s'intégrait de façon plus complète au décor des devantures. On en ornait les panneaux fixes, des deux côtés des vitrines, de natures mortes montrant les denrées vendues à l'intérieur. Diaz peignit ainsi pour la maison Joret deux trophées de fruits et de primeurs, œuvres conservées encore dans une collection privée. Mais il était exceptionnel que de véritables artistes reçoivent de telles commandes.

L'enseigne peinte disparut lentement. Soucieuse du pittoresque des rues, et afin de ranimer ce genre moribond, la Ville de Paris organisait en 1902 un concours d'enseignes où figuraient des œuvres peintes par Detaille, Willette ou Gérome, fort médiocres d'ailleurs. La publicité lumineuse allait porter un dernier coup à ce genre de peintures. L'affiche illustrée également, qui en dérive et, multipliée par milliers d'exemplaires, projetée dans le métro, sur les murs et les palissades, obsédante, tyrannique, inévitable, répond aux besoins publicitaires de l'âge industriel, alors que l'enseigne et la carte-adresse suffisaient à la modeste « réclame » de l'âge artisanal. *J. W.*

Si vous voulez en savoir davantage

Consultez L'Histoire des Enseignes de Paris *par Edouard Fournier (1886) et* L'Enseigne, *de John Grand-Carteret (1902). Au hasard de vos promenades, découvrez les quelques rares enseignes peintes qu'on peut voir encore à leur place.*

Lardera, découpeur d'espace

Suite de la page 47

Mais voilà justement pour Lardera l'occasion d'élargir ses perspectives. Un projet le préoccupe à l'heure actuelle particulièrement. Il s'agit d'une sculpture destinée au quartier tout neuf de Hansa, centre du nouveau Berlin, et pour laquelle il a été présélectionné en compagnie de Lynn Chadwick et de trois sculpteurs allemands. Sa maquette, *Aube nº 1*, a été expédiée il y a un mois et demi.

On touche ici à un thème cher entre tous à Lardera : la sculpture conçue comme élément lyrique, comme foyer esthétique de l'architecture. Dans ce domaine, notre sculpteur a déjà installé à Milan un assemblage de 3 m 50 de haut. Et tout près, à Legnano, il a accroché une sculpture murale de 12 mètres sur 6 à la façade de la demeure de Franco Pensotti, l'un des premiers collectionneurs à avoir acheté ses œuvres (voir page 45).

Il a pu ainsi creuser une idée qui lui tient à cœur : ce n'est pas la sculpture qui doit orner l'édifice, mais l'édifice au contraire qui doit entourer la sculpture, l'encadrer comme après coup. Aux Indes, certains temples, très exactement ordonnés autour d'une sculpture, répondent à cette exigence. Si son projet devait être retenu, l'aménagement du quartier de Hansa offrirait peut-être à Lardera une étape vers cet idéal : à Berlin, si Dieu veut, il pourrait, son projet définitivement retenu, poster au centre des vastes ordonnances urbaines de Le Corbusier, de Gropius ou d'Alvar Aalto, le grand envol de métal qu'il médite.

Alors entrerait dans la réalité son rêve paradoxal : « faire, avec quatre bouts de tôle, du monumental ». *M. C. L.*

Si vous voulez en savoir davantage

Michel Seuphor a consacré une monographie à Berto Lardera (La Bibliofila, Milan, 1953). Vous pouvez consulter aussi les articles de Michel Seuphor (Revue Bokubi, *Tokio, juillet 1954), Pierre Courthion (*La Biennale, *Venise, septembre 1955) et G. Gross (*The Burlington Magazine, *juin 1956) ; les préfaces de Marcel Brion (exposition du Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, 1954) et de Paul Wember (Musée Haus Lange, Krefeld, 1956).*

---

tous les jours

le train

*relie Paris
à 100 villes
à plus de 100
de moyenne*

ROUEN 102
LILLE 100
PARIS
NANCY 100
NANTES 103
MULHOUSE 111
BORDEAUX 117
LYON 128
GRENOBLE 114
MARSEILLE 109

SNCF

*le train est
rapide, confortable,*

*ses horaires
sont commodes.*

WALZ

PUB. HUBERT BAILLE - PARIS

avec le train ... vous gagnez du temps